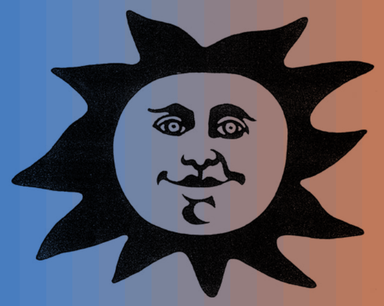
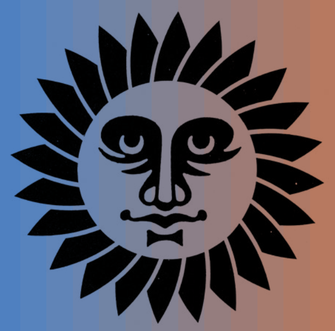
A la altura de los ojos

Una visita al acervo de Paul Leduc

acervoleduc.filmoteca.unam.mx/

ISBN 978-607-30-8991-3





A la altura de los ojos

Una visita al acervo de Paul Leduc

A la altura de los ojos

Una visita al acervo de Paul Leduc

A la altura de los ojos

Una visita al acervo de Paul Leduc

Portada
Fotografía de Paul Leduc al centro de la escenografía de *Barroco* (1989), Cascadas de Agua Azul, Chiapas, México, *ca.* 1988. Autor(a) s. i.

Guardas
Fondo para el cartel e imagen del cortometraje *Los animales* (1994), *collage* de papel china diseñado por Rafael López Castro, México, 1994.

Fotografías del rodaje de *Reed, México insurgente* (1970), México, 1970. Autor(a) s. i.

Presentación 5
Hugo Villa Smythe

Prólogo 6
Maximiliano Cruz

A 9

Leduc y los tiempos de tormenta y esperanza 10
Eric Nepomuceno

Mientras más Nicaragua me quitan, más Nicaragua tengo 27
Lagartijas Tiradas al Sol

PROTESTA 42
Sofía Acosta-Varea
Martín Hernández

B 47

Tina: la película que no pudimos ver 53
Natalia Millán

C 71

Hacer del continente un salón de baile y del salón una película 88
Anacarsis Ramos

D 101

Y esos aviones del fondo, ¿son todos películas sin filmar? 102
El Volcano Project, 1973–1983
Astrid Villanueva Zaldo

Un jardín bajo el volcán 121
Chantal Peñalosa

E 129

Epílogo 139
Vania Macias Osorno

Letrero que decoraba el estudio de Paul Leduc, s. f. Al reverso se lee: “¿No ha olvidado ud. algo de su equipaje?”.

Presentación

Hugo Villa Smythe
Director General de Actividades Cinematográficas - Filmoteca UNAM

Hablar de Paul Leduc (Ciudad de México, 1942–2020) es referirse a un director prolífico y universalmente reconocido, con una cinematografía poderosísima. Es clara su relevancia para la historia, no solamente del cine mexicano, sino del cine latinoamericano, incluso como trinchera ideológica.

Después de su fallecimiento, sus hijos Valentina y Juan empezaron a administrar con generosidad el acervo personal de su padre, el cual está repleto de documentos, guiones y fotografías con los que crecieron a lo largo de su infancia y adolescencia. Gracias a la convocatoria de Apoyos para la Conformación y Preservación de Acervos Cinematográficos del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), obtuvieron los medios para digitalizarlo y conservarlo en mejores condiciones. Fue entonces cuando se acercaron a la Filmoteca UNAM, institución encargada de conservar, preservar y difundir la memoria fílmica de México y del mundo, la cual se sumó a los esfuerzos de la familia Leduc para que ese acervo pudiera ser consultado por cualquier persona.

De esta colaboración nació el Acervo Paul Leduc, un micrositio que permite acceder al archivo personal del cineasta, alojado en el sitio web de la Filmoteca UNAM, con la ayuda y soporte de la infraestructura de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la propia Filmoteca, una gestión muy interesante que abre la puerta a otros archivos para que puedan permanecer como acervos familiares sin que sus propietarios se alejen de esos materiales y que alguien más los gestione.

Dada la importancia del legado de Paul Leduc, quisimos que la colaboración creciera y fue así como le dimos un espacio en nuestro festival de casa, el FICUNAM, a través de una merecida retrospectiva y esta publicación que me honro en presentar: *A la altura de los ojos. Una vista al acervo de Paul Leduc*. En ella encontrarán una muestra de la correspondencia del cineasta con colegas suyos, así como fotografías, guiones, anotaciones, carteles, credenciales, escaletas y otros objetos de su etapa más productiva como director. Esto refleja el enorme trabajo de digitalización y catalogación realizado por la familia Leduc y un equipo de especialistas.

En la Filmoteca de la UNAM nos emociona siempre ser parte del enriquecimiento de nuestra memoria fílmica y con este proyecto extendemos el camino a seguir para su conservación y para brindar acceso a todos quienes deseen consultarla.

Prólogo

Maximiliano Cruz
Director Artístico - FICUNAM

Las películas de un autor ausente son en sí mismas boquetes en la frontera que lo separa de los vivos. Quienes toman acción en torno a ellas, ejercen la invocación y la magia, chamanes del presente.

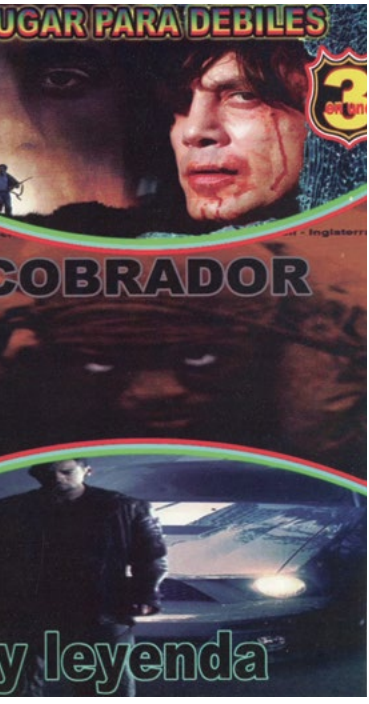
La vida de una película no se limita a su duración. Al verla, como observadores le otorgamos agencia y devenir hasta que se agota el metraje. Esto no es sino un punto de partida que implica ramificaciones futuras. Durante días o décadas, la película va y viene; caprichosa, asalta, desanda, retorna, se retroalimenta a nuestro ritmo, moldea en el espacio-tiempo nuestro sentir, razonar y proceder.

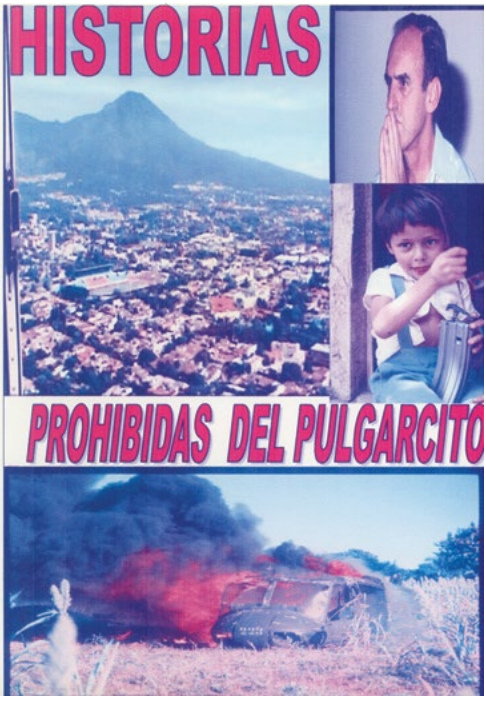
¿Qué afluentes se desprenden de un cuerpo de obra para prolongar su existencia? ¿Esta corporalidad excluye exploraciones apenas, procesos de pesquisa, intentos jamás concretados? Los trabajos inacabados de un cineasta son más que semillas. Muchos de ellos son espejos biselados de su visión más ambiciosa y dan pie a la concreción comunal.

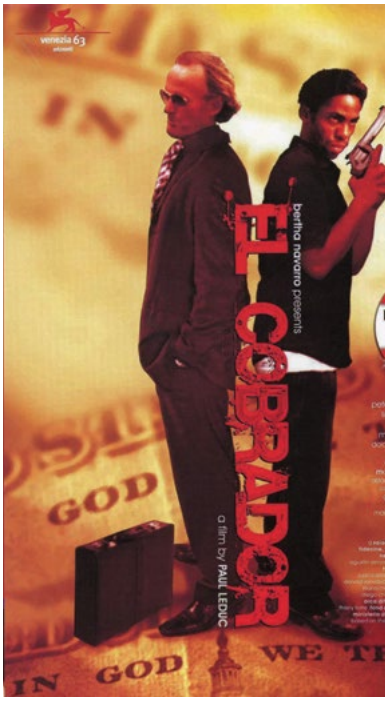
Estos rituales a cuatro manos permiten además la divergencia, pues todo camino en últimas es una desviación (Juarroz *dixit*). Las películas, incluidas las inconclusas, están ancladas en determinada temporalidad, en determinados territorios, aunque puedan ser algunos de ellos imaginarios. En Leduc, el territorio transversal a su vida y obra fue, es Latinoamérica.

Partiendo de una selección de trabajos inconclusos, y gracias a una serie curada de cómplices invitados por Juan Leduc y Vania Macias, la obra de Paul Leduc se desparrama en este libro hacia terrenos alejados de las coordenadas estrictamente cinematográficas, anegando con plumas analíticas de nuestro tiempo fenómenos sociohistóricos de Latinoamérica de épocas en las que Leduc estuvo activo. Así, el periodista y escritor Eric Nepomuceno contextualiza las décadas de los setenta y ochenta en Latinoamérica, tejiendo vínculos con la obra del cineasta; el dramaturgo Anacarsis Ramos reflexiona sobre el papel de la cultura popular en la obra de Leduc y el lugar que ocupan esas expresiones en el presente; la investigadora Astrid Villanueva reconstruye hagiográficamente el relato de *Bajo el volcán*, proyecto frustrado en más de una ocasión basado en el libro homónimo de Malcom Lowry; y la editora e historiadora de arte Vania Macias reflexiona sobre la potencia de los archivos cinematográficos para detonar nuevas interpretaciones desde el presente y cómo, a partir de ellos, se prolongan las conversaciones y la vida.

Es aquí donde irrumpe el archivo devenido en entidad presente y viva. La memoria resguardada requiere de puntos de fuga para subsistir. En esta publicación, elementos del archivo personal de Leduc son detonados en arranques de apropiación e intervención artística, formal, afectiva. Artistas visuales como Sofía Acosta, Chantal Peñalosa y Natalia Millán; y creadores escénicos y pensadores como Luisa Pardo y Lázaro Rodríguez acometen en conjunto la activación del acervo de proyectos inconclusos de Leduc —como *Bajo el volcán*, además de otros que giran en torno a figuras como la fotógrafa Tina Modotti y el guerrillero nicaragüense Augusto C. Sandino— para consolidar una de las iniciativas editoriales más estimulantes y hermosas jamás publicadas sobre la obra del gran cineasta mexicano Paul Leduc.

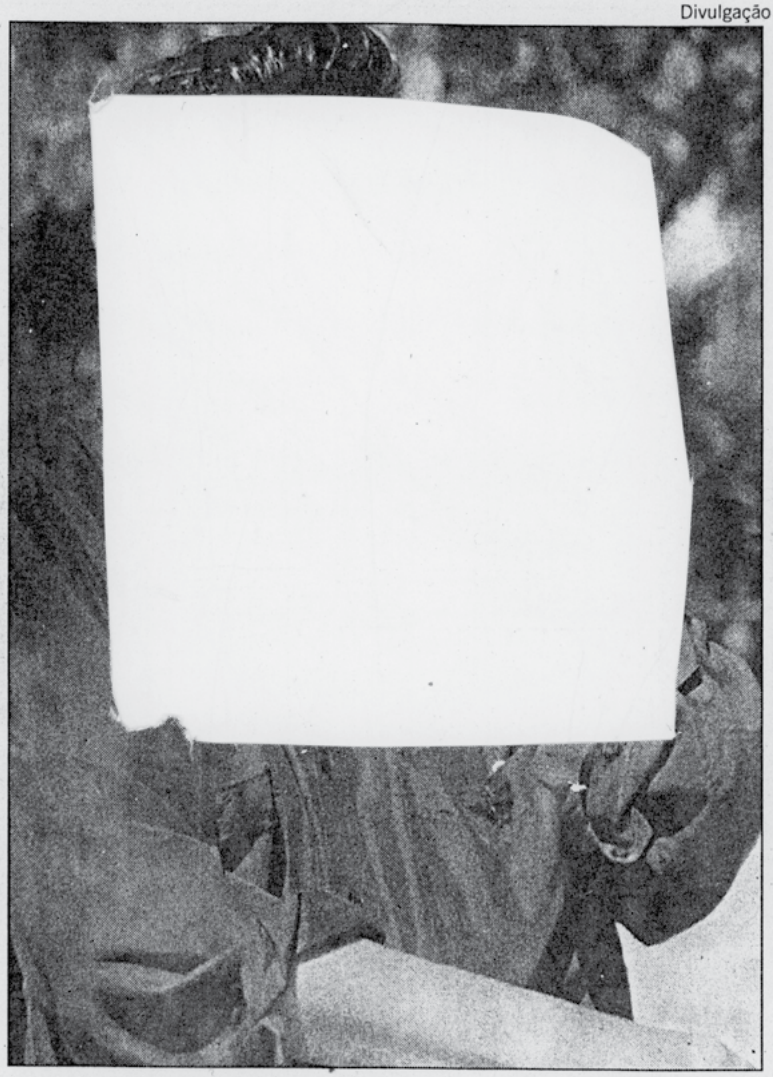






Portadas de DVDs piratas de películas de Leduc: *¿Cómo ves?* (1985), *Frida, naturaleza viva* (1983), *Cobrador, in god we trust* (2007) e *Historias prohibidas de Pulgarcito* (1980). Esta última, procedente de San Salvador, muestra imágenes que no corresponden al filme.

Divulgação



PAUL LEDUC: "Quero comprar azeite de dendê e ir ao Maracanã"

Recorte de prensa sobre un homenaje a Leduc realizado por Cinesul, el cineasta habla de sus planes de retirarse y mudarse a Brasil. *O Globo*, Río de Janeiro, Brasil, 14 de junio de 2000.

A

Leduc y los tiempos de tormenta y esperanza

Eric Nepomuceno

1.

Desde finales de octubre de 1979 hasta mediados de mayo de 1983, viví uno de los periodos más tensos e intensos de mi vida. Cuando recuerdo aquellos tiempos, muchas veces me cuesta creer que todo lo visto y vivido ocurrió en menos de cuatro años.

Yo había llegado a la Ciudad de México a mediados de agosto, luego de pasar tres años en Madrid y otros cuatro en Buenos Aires. Recién me había instalado en un departamento en la colonia Condesa cuando la situación en El Salvador pasó de ser alarmante a estar a punto de explotar.

El día 19 de aquel octubre un golpe de Estado liquidó el gobierno recién instalado —que duró solo cuatro días— del general Carlos Humberto Romero. La tensión ya venía de antes, pero la rapidez del golpe nos sorprendió a todos.

Como corresponsal recién llegado de un semanario brasileño para México y América Central hice lo obvio: llamé a mi editor, que me despachó de inmediato para San Salvador, donde jamás había estado.

En aquel momento no logré presentir que sería ese mi lugar de estancia —más exactamente el hotel de una cadena norteamericana, quizás el Intercontinental, confieso que en este momento no logro recordarlo pero da igual— durante un largo periodo.

Sí. Eran tiempos tan agitados que en 1982 solamente pasé, a lo largo de todo el año, 128 días en mi nueva dirección mexicana, en el precioso barrio de Coyoacán. Y nunca más de quince días seguidos.

2.

Traigo intacta en el alma una carga de memoria suficiente para llenar un transatlántico de buen tamaño y calado

profundo. Recuerdo que en aquella época mis contactos con Paul Leduc eran esporádicos pero siempre amistosos. Él no se integraba en el batallón de corresponsales extranjeros que deambulaban por todas partes. Trabajaba solo, a lo sumo con un par de asistentes. Y me llamaba la atención la manera con que acompañaba paso a paso, incluso cuando estaba en la Ciudad de México, todo lo que ocurría en Centroamérica y principalmente en El Salvador.

Recuerdo que en nuestros encuentros ocasionales en el entonces Distrito Federal, Leduc me ahogaba en preguntas sobre el país en guerra, tan pequeño y tan sufrido, y también sobre una Nicaragua donde habíamos, él y yo, cada uno por su parte, depositado todas nuestras esperanzas y nuestros deseos de colaborar.

3.

Entonces, antes de sacar de la memoria aquellos tiempos de tormenta y esperanza, me gustaría hablar de Paul Leduc. Para eso traigo aquí lo que escribí cuando supe, en aquel abril de 2020, que Leduc, eterno viajero incansable, había cometido la indelicadeza de partir en su único viaje sin trayecto de vuelta.

Las fotografías a color en este texto, de la autoría de Paul Leduc, corresponden a diversos barrios de Latinoamérica, algunos en Brasil o Panamá, entre otros no identificados, *ca.* 1990. Forman parte de una carpeta con negativos de investigación y/o *scouting* para proyecto no identificado.

Por respeto a la palabra, no me atrevo a decir que Paul Leduc y yo fuimos *amigos* desde siempre. Nos conocimos en el periodo en que viví en México —entre septiembre de 1979 y julio de 1983— y él siempre fue cálido y gentil.

Después volví a Brasil y seguí visitando México cada año y medio o cada dos años, y nos encontramos en algunas ocasiones. Nos acercamos allá por 2002, quizás 2003, cuando Jorge Sánchez era cónsul de México en Río de Janeiro y Leduc quería a alguien que lo contactara con el gran Rubem Fonseca, el gigante de la escritura de quien quería adaptar un cuento para el cine. Sánchez sabía que yo era amigo de Fonseca y me pidió que hiciera el enganche con Leduc, y listo, el resto es historia. A propósito: historia y una película tremenda.

A partir de entonces, mis encuentros con Leduc se hicieron más frecuentes. Él, siempre inquieto con el destino de nuestras gentes y nuestras comarcas.

Sin embargo, y es lo que quiero traer aquí, nuestro último encuentro me reveló una dimensión de Leduc que, creo yo, merece registro. Y descubrí una generosidad, una solidaridad, que solo había conocido con amigos de largas, larguísimas jornadas.

Fue en diciembre de 2018. Yo había viajado a México para presentar un libro de cuentos, *Las tres estaciones*, en la Feria del Libro de Guadalajara. Le avisé a Leduc por email,

proponiendo que nos juntáramos en los cortos días que luego pasaría en la Ciudad de México. Él me contestó de inmediato pidiendo un teléfono. Le pasé mi número de celular y me llamó en ese mismo momento. Preguntó cuándo llegaría yo al DF. "Sábado por la noche", contesté. Pidió que cenáramos ese mismo día. Dije que era imposible, tenía un compromiso. "Entonces, el domingo almorzamos", replicó. Conté que tenía un almuerzo en familia, en la casa de mi hermanísima Miriam Morales, donde me hospedaba con Martha, mi compañera. "Te busco a eso de las seis y media, cuando hayas terminado tu almuerzo", fulminó Leduc. Y así fue.

Todo el tiempo me pregunté qué era tan urgente. Pues Leduc me llevó a su casa, me ofreció un mezcal de los dioses y me contó: Jair Bolsonaro había sido electo presidente de mi país semanas antes. Yo había sido amenazado junto a tantísimos otros que no comulgaban con su ultraderechismo fundamentalista.

No sé cómo Leduc lo supo. Y la urgencia era para decirme que si quería mudarme a México él me ayudaría en todo. Que ya se había movido para buscarme trabajo y medios para sobrevivir un nuevo exilio, que sería el tercero de mi vida.

Claro, claro, están sus películas eternas, está su inquietud, está su sonrisa, está su permanente angustia apenas disfrazada por una falsa tranquilidad. Están sus manos agitadas contrariando un hablar pausado. Está todo eso, y mucho más. Pero el Leduc que ahora duerme en lo mejor de mi memoria es aquel amigo fraterno que me abrió su casa cuando creyó que yo estaba en peligro.

4.

Así era Paul Leduc, esa es la memoria que tengo en lo hondo del alma. Y de ese mismo lugar saco ahora mis recuerdos de aquellos años de tormenta y esperanza, vividos principalmente en Nicaragua y El Salvador, polos opuestos de un mismo escenario.

Mientras Nicaragua era la esperanza, El Salvador era la tormenta.

5.

En 1975 hice mi primer viaje a México. Fue cuando conocí a don Julio Scherer, maestro de maestros del oficio de periodista, de quien nunca más me alejé hasta su partida.

Mi vuelo de regreso a Brasil tenía previstas dos escalas, en Managua y Panamá. Logré con la compañía aérea —en aquel entonces eso era gratuito— pasar dos días en cada una de esas ciudades.

Managua era una ciudad rarísima. El centro había sido destrozado tres años antes por un terremoto brutal. Varias calles eran rutas de tierra, abiertas bajo el cielo y con carteles que decían "antigua calle tal" con el respectivo nombre. Había largas plazas vacías: todas las construcciones existentes fueron destruidas y alguien, quizás la municipalidad, quizás los vecinos de aquella zona de abastados, había removido las ruinas. Ese fue mi primer contacto con Nicaragua.

De mi paso por la Ciudad de Panamá no guardo ningún recuerdo especial. Solo me espantó que el país no tuviera moneda propia; todo era en dólares y me impresionó el número absurdo de restaurantes de comida china. Yo no sabía que los chinos habían abierto el canal de Panamá. El canal, a propósito, todavía era un enclave degradante de Estados Unidos que cortaba en dos el territorio panameño. Faltaban un par de años para que el general Omar Torrijos lograse con su par de Estados Unidos, Jimmy Carter, negociar el acuerdo que devolvería el control total y la administración del Canal a manos panameñas.

Lo que no supe y no tuve la sensibilidad para detectar es que en aquel periodo se movían fuerzas con intensidad creciente, todas alrededor de Torrijos, precisamente para lograr que Washington entregara el canal a sus verdaderos dueños, ya que se encontraba en su territorio.

6.

Pasado un tiempo, en septiembre de 1979, me establecí en la Ciudad de México. Mi interés, sin embargo, estaba un tantito lejos: era la Nicaragua sandinista, que recién se había librado de décadas de tiranía de la dictadura de los Somoza.

Esa tenebrosa dinastía empezó con el patriarca Anastasio Somoza en 1937, seguido por su hijo Luis y finalmente por el más famoso y sangriento de todos, Anastasio Somoza Debayle, que había sido apeado del poder por el Frente Sandinista de Liberación Nacional el 19 de julio de 1979, escasos tres meses y poco antes de mi llegada a Managua.

Yo conocía de antes al escritor Sergio Ramírez, que integraba la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional, y luego sería vicepresidente de Daniel Ortega. Aquí cabe una advertencia: aquel Daniel Ortega que, a excepción del nombre, no tiene absolutamente nada que ver con el de hoy.

Sergio, de quien sigo siendo amigo, me acercó a la cúpula del gobierno recién establecido y a sus más elevadas estrellas. A partir de aquel primer viaje volví un centenar de veces a Nicaragua. Frecuentaba reuniones, charlas y cenas

con la cumbre de los sandinistas. Fue cuando me acerqué a Tomás Borge, todopoderoso Ministro de Interior y último sobreviviente del grupo fundador del Frente Sandinista, y con él acompañé, tras bastidores, el desarrollo de un gobierno revolucionario que trataba de sobrevivir no solo contra viento y marea, sino contra vendavales y maremotos.

Y recuerdo de manera palpable cómo los primeros tiempos —los primeros dos, quizás tres años— fueron de la más luminosa esperanza. Esa atmósfera persistió inclusive cuando iniciaron las acciones de terroristas armados, entrenados y financiados por Washington, los llamados "contrarrevolucionarios", que eran meros mercenarios sanguinarios que actuaban a cambio de generosos manojos de dólares más lo que sustraían de sus víctimas.

Fotografía del material de *scouting* para la película *Latino Bar* (1990), Haití, s. f. Autor(a) s. i.

En aquel contacto de estreno con la Nicaragua sandinista me tocó en lo profundo del alma una de las primeras medidas del nuevo gobierno: por un semestre se suspendieron las clases y todos los alumnos matriculados tanto en escuelas públicas como privadas fueron despachados para el interior. Su misión: ellos, alfabetizados, fueron a alfabetizar adultos de todas las edades, adolescentes, niños. Era algo inédito en el mundo.

Recuerdo cuando fuimos, un largo par de meses más tarde, Julio Cortázar y yo a visitar una pequeña escuela en un rincón perdido del interior. Cuando Julio se acercó a una alumna de uniforme impecable, piel negra y dientes que reflejaban la luz del sol, le preguntó qué era lo que más le gustaba en la escuela y ella disparó la respuesta fulminante: "los zapatos".

Tenía catorce años y nunca antes en la vida había calzado zapatos.

7.

Fueron también los tiempos en que se retomaron empresas apropiadas ilegalmente por Somoza y su pandilla, propiedades, estancias robadas de sus antiguos propietarios, o sea, de retomar el país. También fueron tiempos de ver cómo los privilegiados de siempre abandonaban todo para refugiarse en Miami y adyacencias. Se llevaron lo que tenían de valor. Los dólares ya dormían, desde siempre, en cuentas en Estados Unidos o en paraísos fiscales.

Fueron tiempos de esperanza que quedaron y quedarán en lo mejor de mi memoria para siempre.

8.

Cuando veo lo que pasó y pasa en Nicaragua desde que Daniel Ortega, electo presidente por tercera vez en 2006,

decidió fulminar y enterrar para siempre su trayectoria de verdadero héroe de los sandinistas y revelarse, al lado de su esposa, Rosario Murillo, como el heredero directo y más peligroso —por ser más inteligente y mejor informado que la pandilla anterior— de la dinastía Somoza, mi memoria pasa a abrigar una mezcla de la más pura indignación y el más profundo asco.

9.

En su forma y en su trayectoria, la Revolución Sandinista fue la última en el mundo, y la primera de mi generación. En los tiempos en que llegaron Fidel, Camilo Cienfuegos y el Che Guevara a La Habana, me faltaban seis meses para cumplir diez años de vida. Ya cuando ocurrió la victoria de los sandinistas, yo recién había cumplido los treinta y uno.

Viví en la Ciudad de México luego de dos exilios, el de Brasil primero y luego el de la Argentina del sanguinario general Jorge Rafael Videla.

Había vivido en Madrid entre 1976 y 1979. Acompañé el renacer de la democracia española, y en Nicaragua iba a ver —eso era lo que creía con toda mi fe— la revolución que por fin reconstruiría un país.

Bueno: pude ver el comienzo de esa aventura. Y luego también pude ver su caída.

10.

Es verdad verdadera que la acción de Ronald Reagan, aliado de la extrema derecha nicaragüense y de los antiguos y eternos dueños del país, fue fundamental para impedir que los sandinistas llevasen adelante lo que plantearon como misión. Supieron corroer las bases de la Revolución y las raíces de la esperanza. Washington, como suele ocurrir en las desgracias y tragedias de nuestras comarcas latinoamericanas, tuvo un rol esencial y un desempeño tan eficaz cuanto perverso. Pero Daniel Ortega no es víctima de ese engendro malvado: es beneficiario y heredero.

11.

Al ver lo que pasó y pasa en Nicaragua constato, vale reiterar, con dolor en el alma y asco en la memoria, que Ortega, su señora esposa y su pandilla, integran lo que de más abyecto existe en el ser humano.

Yo, que lo conocí en aquellos años de esperanza y juventud, no dejo de indignarme cada día no con él, sino conmigo, con nosotros, que no supimos detectar la especie de canalla que dormía bajo su semblante siempre frío, siempre distante de las oleadas de lucha y esperanza. Él traicionó su propia trayectoria, a sus compañeros, los que creyeron en él y en

los sandinistas —a muchos extranjeros como yo, que contribuimos con todo lo que pudimos, servicio de inteligencia inclusive, para que la Revolución saliese adelante—, él se hizo traidor de sueños y esperanzas. Esa fue su trayectoria hasta consolidarse como el dignísimo merecedor de otro nombre, mucho más verdadero y justo: Daniel Somoza.

12.

Si con el paso del tiempo Nicaragua se convirtió en una esperanza destrozada, El Salvador nunca dejó de ser, a lo largo de muchísimas décadas, el país de la tormenta.

Desde que empecé a frecuentar tierras salvadoreñas, en octubre de 1979, El Salvador no hizo más que vivir tiempos tumultuosos y plenos de incertidumbre. Y esa situación, en verdad, venía de mucho, mucho antes. Es la principal marca de la historia salvadoreña. La miseria crónica, la desigualdad social aberrante, la injusticia como regla básica del cotidiano, esa es la trayectoria de ese país de riqueza extrema y miseria absoluta. Riqueza para unos poquísimos, claro. Y miseria para todos los demás.

13.

Es verdad que a ejemplo de lo ocurrido en toda América Latina, desde enero de 1959 la entonces recién victoriosa Revolución cubana de Fidel, Camilo y el Che tuvo impacto en parcelas importantes de la juventud salvadoreña, y surgieron varios movimientos armados con la mirada puesta en el ejemplo cubano.

Y, al mismo tiempo, esa victoria de Fidel y su grupo despertó la desconfianza de los militares de todas nuestras comarcas, que trataron de anticiparse a cualquier brote revolucionario haciendo lo de siempre: reprimiendo violentamente los movimientos sociales y defendiendo los intereses de las oligarquías locales y, claro, de Washington.

En las elecciones presidenciales salvadoreñas de 1972 ganó Arturo Molina, un militar ultraconservador que adquirió el mote de "padre de la represión". Fue electo, bajo acusaciones de fraude, frente a José Napoleón Duarte, un demócrata-cristiano respaldado por Washington.

De todas formas, aprovechando la bonanza por la explosión de los precios del café, que el país exportaba a borbotones, Molina mandó construir hospitales y escuelas, siempre con denuncia de desviación de recursos, más el aeropuerto internacional que une la capital con el mundo, la hidroeléctrica de Cerrón Grande, y llevó una serie de importantes reformas en la estructura del Estado y de bancos de fomento a fondos de vivienda.

En 1976, cuatro años después de sentarse por primera vez en el sillón presidencial, propuso —para sorpresa general— una reforma agraria. Cautelosa, tímida, pero al fin y al cabo reforma. Fue atropellado por el empresariado, por la oligarquía rural, por los estancieros y, claro, por sus colegas uniformados. Mientras tanto, reprimía con furia olímpica a los grupos de izquierda que empezaban a crecer por todo el país. Los últimos meses de su presidencia repitieron lo que se había visto antes y se vería después en El Salvador: pura crisis y desgaste, pura represión sin freno alguno, pura violencia.

14.

El sucesor, Carlos Humberto Romero, contó con su pleno respaldo y, claro, fue acusado por sus adversarios de haber cometido fraude. Esa denuncia era parte de la rutina electoral en el país.

Poco duró su victoria: el 15 de octubre de 1979, a cuatro días de haber asumido, fue depuesto por un golpe de Estado que implantó en el poder una junta cívico-militar. Uno de los gobiernos más fugaces de nuestra historia. De nada le valió el respaldo de Estados Unidos y de la oligarquía local. Llegaban al fin, además de su gobierno, los largos años —desde 1944— en que el Partido de Conciliación Nacional ocupó el poder.

La Junta estaba formada por dos militares y tres civiles. No es preciso pensar mucho para saber quién mandaba y quién aplaudía mientras buscaba proteger sus intereses. El gobierno encabezado por los uniformados Jaime Abdul Gutiérrez y Adolfo Arnoldo Majano fue depuesto poco después, en enero de 1980. Se formó entonces un nuevo comando, que contó con el innecesario respaldo del Partido Demócrata Cristiano. Los militares no necesitaban más que sus armas y el apoyo no solo de los dueños del dinero, sino de Washington, que además los abastecía de armas, municiones, entrenamiento e impunidad.

15.

Para ese momento ya llevaban meses de producirse los durísimos embates armados entre grupos de izquierda, en especial el poderoso Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional, y los escuadrones de la muerte encabezados por la Alianza Republicana Nacionalista, que reunía militares en activo y sicarios de varios calibres.

Entonces ocurrió, en marzo de 1980, lo que desde hacía un buen tiempo parecía inevitable: a raíz del asesinato de monseñor Óscar Arnulfo Romero, arzobispo de San Salvador,

crítico de los grupos armados de izquierda y adversario durísimo cuando se trataba de las Fuerzas Armadas, los grupos paramilitares y los sicarios que actuaban en defensa de los intereses de la oligarquía y de todos los poderosos. Su gran batalla era contra las injusticias sociales y su compromiso central era defender la paz, que parecía inalcanzable.

Recuerdo que cuando nosotros, corresponsales extranjeros cuya base era la Ciudad de México, supimos de su asesinato, nos desplazamos de inmediato para San Salvador. Sabíamos que el clima, que ya era tenso, se transformaría en tempestad. Casi todos intuíamos que empezaba un periodo de horror.

Recuerdo que en la misa de séptimo día de monseñor Romero hubo otra balacera, indicando que los paramilitares y la misma Alianza Republicana Nacionalista, la ARENA, no estaban para bromas y no tolerarían nada que pudiese significar algún obstáculo para sus pretensiones.

Nunca se supo cuánta gente murió en los ataques lanzados al final de la misa. Ninguno de los muertos era militante de la extrema derecha, ninguno era militar o sicario.

Había otro peligro pendiente sobre nuestras cabezas: denunciar la violencia sanguinaria de la extrema derecha en la prensa extranjera era uno de esos obstáculos odiados por la ARENA, y estaba claro que los radicales de ultraderecha no iban a permitirlo y mucho menos soportarlo.

Por eso fueron asesinados en marzo de 1982 cuatro periodistas holandeses. Años después se supo que por orden directa del general Guillermo García, ministro de Defensa entre 1979 y 1983.

16.

Un dato amargamente curioso: en aquella época circulaban listas de periodistas extranjeros "condenados a muerte". Esas listas en general traían entre treinta y cinco y cuarenta nombres, que con raras excepciones nunca eran los mismos.

Los más frecuentes eran de diarios y revistas de Estados Unidos y México. Y como colaborador permanente del semanario *Proceso*, entonces dirigido por Julio Scherer, con cierta frecuencia compartía el dudoso y peligroso honor de aparecer entre los "condenados" que serían ejecutados por los secuaces de la ARENA.

Ninguno de los cuatro holandeses muertos jamás apareció en ninguna lista. Ya otros, como Alan Riding, estrella mayor del *New York Times* en México y Centroamérica, aparecía en todas. Frente a esa situación el diario optó por alejarlo de El Salvador. Ya su esposa, Marlise Simons, estrella del rival *The Washington Pos*t, también aparecía en las listas. Disminuyó mucho sus apariciones en El Salvador, pero cada cierto tiempo viajaba al país.

Siempre que mi nombre constaba en alguna de esas listas y yo me encontraba en El Salvador, volaba a la vecina Managua. Cuando estaba en la Ciudad de México, no viajaba. Entonces yo integraba un cuarteto, junto a Jesús Ceberio, del *El País*, Joaquín Tagar, de *Radio Nacional* de España, y el chileno Enrique Müller, de la revista alemana *Spiegel*. Solíamos trabajar juntos, cada uno para su medio pero intercambiando informaciones. Usábamos un taxi que era contratado por semanas. El motorista o estaba bien informado sobre los grupos guerrilleros o era un informante del Ejército. Lo que importa es que nos llevaba siempre donde acababa de ocurrir o pronto iba ocurrir alguna confrontación armada entre izquierda y derecha.

Cuando yo estaba en San Salvador y mi nombre aparecía en las listas y me largaba a Managua, esperaba un par de días y llamaba a uno de mis tres compañeros para que preguntara al taxista si podía volver. Nunca me pasó nada además de las amenazas.

17.

Hay eso y más, mucho más, para recordar. En tiempos de toque de queda en San Salvador los torneos de póker en el hotel solo eran comparables con la ácida disputa por usar teléfonos y télex, que hoy día nadie sabe qué son, para transmitir nuestras notas. En el póker casi no había apuestas en dinero: eran en cigarrillos o whisky. Cuando aparecía alguna botella de ron cubano, valía más.

Podría recordar, por ejemplo, cómo a lo largo de la noche escuchábamos el ruido de las balaceras para localizar el barrio o la zona, para saber hacia dónde ir tan pronto pudiésemos salir del hotel luego del toque de queda y así verificar el desastre. Y recordar que cuando iba a mi casa en Coyoacán tardaba siglos hasta dormir, esperando los ruidos de bombas y balaceras para saber adónde ir a la mañana siguiente.

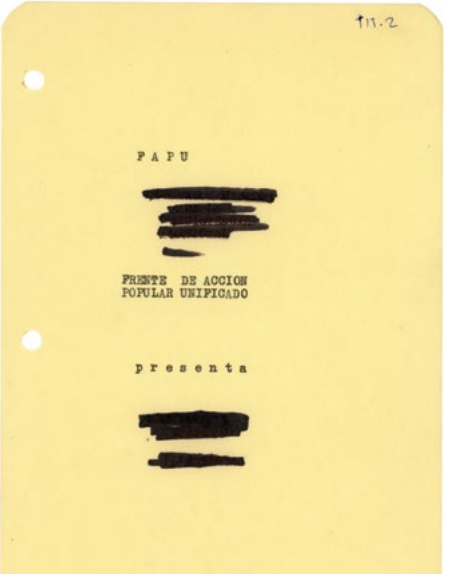
Recordar todo eso y mucho más, y de cómo hemos sobrevivido con esa carga intacta en la memoria.

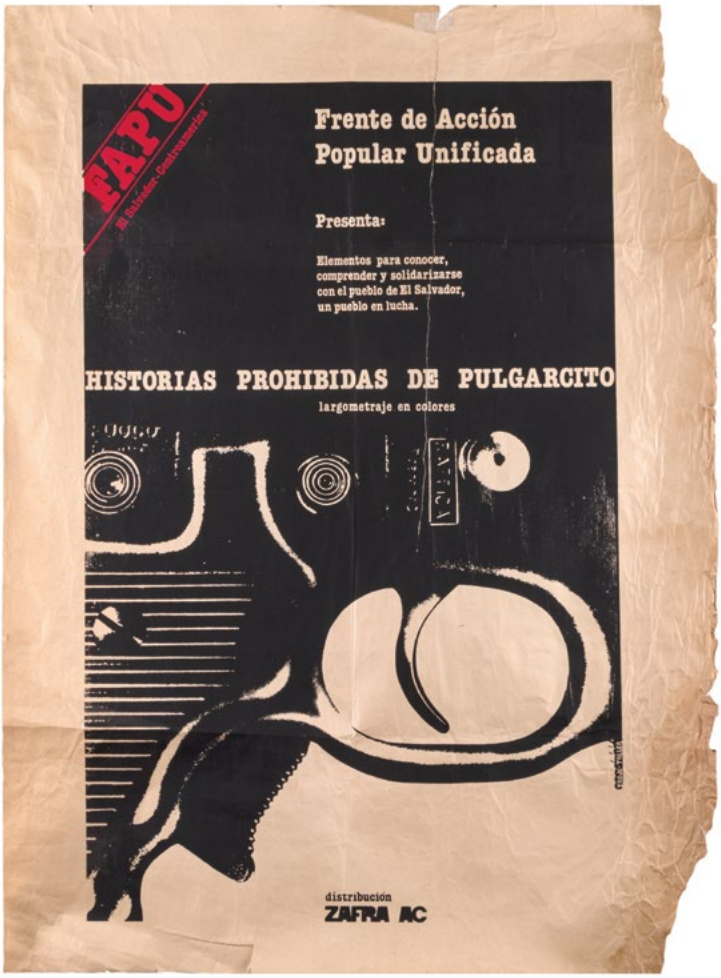
Pero ahora me volvió y me vuelve al alma el recuerdo de Paul Leduc. Y a esa ausencia no me resigné todavía, y no creo que me resigne alguna vez. Está enraizada en lo más hondo de mi memoria.

PP. 20-22
Páginas de la escaleta realizada por Paul Leduc para *Historias prohibidas de Pulgarcito* (1980), con anotaciones que refieren a escenas, temas, diálogos, textos y material de stock, México, 1980.

Letrero encontrado en un cafetal en El Salvador, *ca.* 1979. El objeto aparece en una secuencia de *Historias prohibidas de Pulgarcito* (1980) y formó parte de los letreros con los que Leduc decoraba su cocina.

Billete guardado en un sobre con 74 colones salvadoreños, El Salvador, *ca.* 1979. Este efectivo fue parte del sobrante de los gastos de producción brindados por el Frente de Acción Popular Unificada (FAPU) al equipo de Leduc para realizar *Historias prohibidas de Pulgarcito* (1980). El cineasta intentó devolverlo a la FAPU sin éxito.

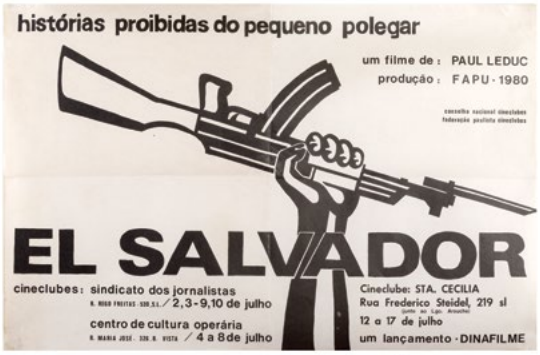


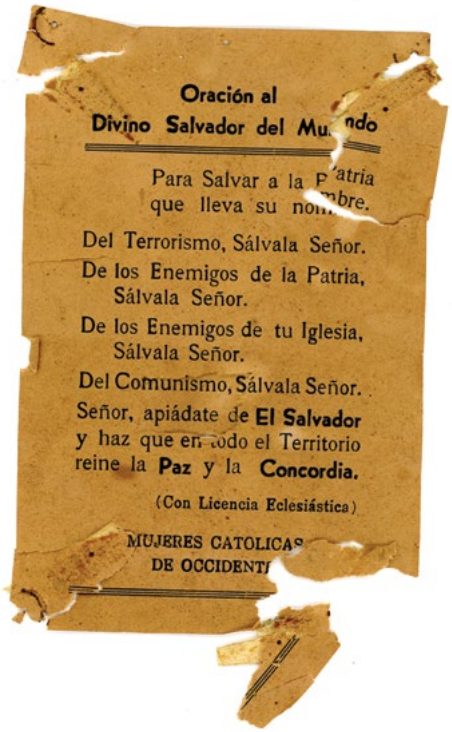


Cartel para promocionar las proyecciones en cine de *Historias prohibidas de Pulgarcito* (1980), México, 1980.

Cartel para la difusión de *Historias prohibidas de Pulgarcito* (1980) en cineclubes de São Paulo, Brasil, 1980.

Credencial de enviado especial de la sección de noticias del Canal Once, México, 1979. El cineasta la utilizó durante la realización de *Historias prohibidas de Pulgarcito* (1980) en El Salvador.





Oración al
Divino Salvador del Mu ndo

Para Salvar a la P atria
que lleva su nom bre.

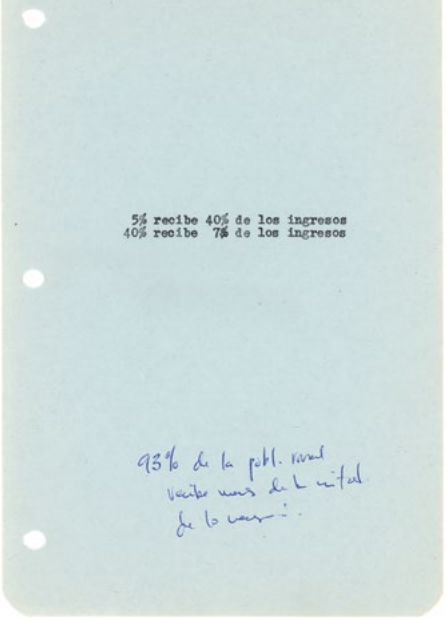
Del Terrorismo, Sálvala Señor.
De los Enemigos de la Patria,
Sálvala Señor.
De los Enemigos de tu Iglesia,
Sálvala Señor.
Del Comunismo, Sálvala Señor.
Señor, apiádate de **El Salvador**
y haz que en todo el Territorio
reine la **Paz** y la **Concordia.**

(Con Licencia Eclesiástica)

MUJERES CATOLICAS
DE OCCIDENTE

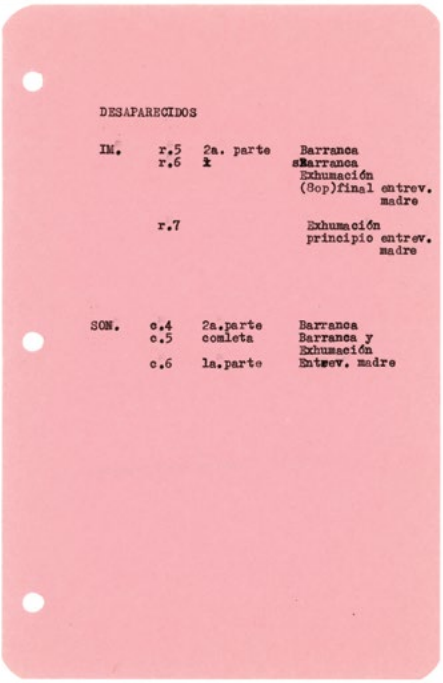
Volante firmado por Mujeres Católicas de Occidente, El Salvador, s. f. El impreso decoraba el baño de Leduc.

Estatuilla originaria de El Salvador, representa a dos miembros de la Policía Nacional deteniendo a un civil. Paul Leduc le sobrepuso otra pieza artesanal de una cámara miniatura. Parte de la colección de objetos con la que Leduc decoraba su casa.



5% recibe 40% de los ingresos
40% recibe 7% de los ingresos

93% de la pobl. rural
recibe menos de la mitad
de lo que

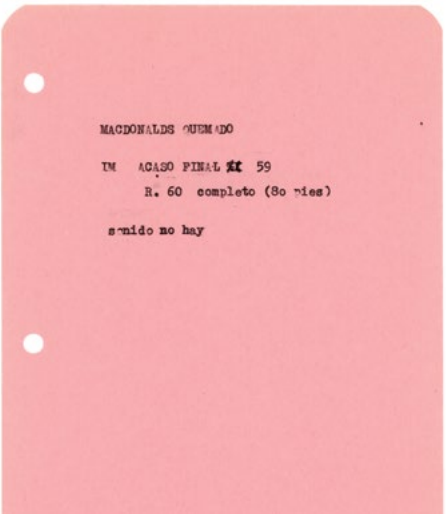


DESAPARECIDOS

IM. r.5 2a. parte Barranca
r.6 Barranca y Exhumación
(8op)final entrev. madre

r.7 Exhumación principio entrev. madre

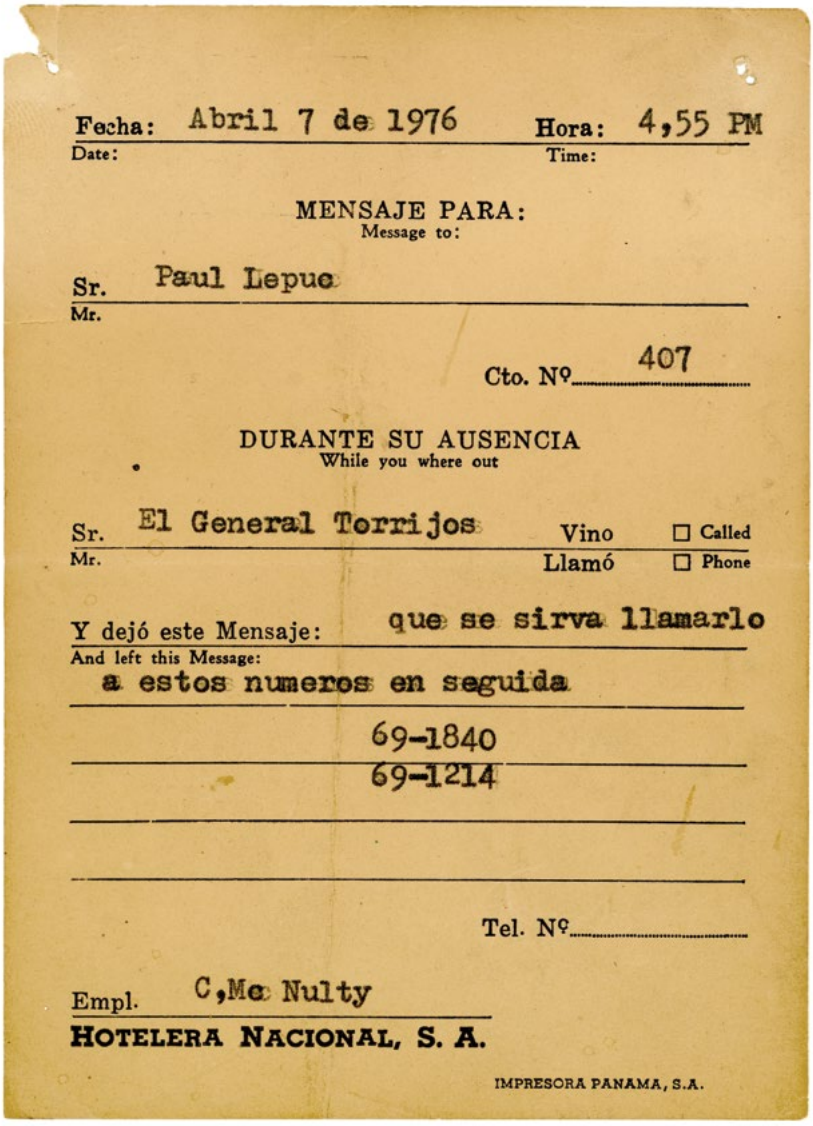
SON. c.4 2a.parte Barranca
c.5 comleta Barranca y Exhumación
c.6 la.parte Entrev. madre



MACDONALDS QUEMADO

IM ACASO FINAL 59
R. 60 completo (8o pies)

sonido no hay



Fecha: Abril 7 de 1976 Hora: 4,55 PM
Date: Time:

MENSAJE PARA:
Message to:

Sr. Paul Lepue
Mr.

Cto. Nº 407

DURANTE SU AUSENCIA
While you where out

Sr. El General Torrijos Vino ☐ Called
Mr. Llamó ☐ Phone

Y dejó este Mensaje: que se sirva llamarlo
And left this Message:
a estos numeros en seguida

69-1840
69-1214

Tel. Nº

Empl. C,Mc Nulty
HOTELERA NACIONAL, S. A.

IMPRESORA PANAMA, S.A.

Mensaje dejado a Paul Leduc durante su estancia en Panamá por el general Omar Torrijos, entonces Jefe de Estado de aquel país, para motivos desconocidos, Panamá, 7 de abril de 1976.

Ciudad de La Habana,
9 de febrero de 1985

Estimado Paul :

Me leí el guión. Me gustó. Creo que es un proyecto posible, y al mismo tiempo, me parece que puede ser una excelente película. Hay algunas cosas que tal vez pudieran trabajarse más. Por ejemplo, hacer más evidente cómo los argumentos que se utilizan hoy para atacar a Nicaragua son similares a los que se utilizaban, entonces, para atacar a Sandino: bandolerismo, anti demócratas, conjura del comunismo o del bolchevismo internacional, peligro para los países vecinos, etc. Inclusive se pudiera pensar en la posibilidad de insertar en la película fragmentos de periódicos de la época con este tipo de acusaciones. Creo que también sería razonable lograr un mayor balance y una mayor articulación en la historia del periodista (que resulta coherente, que tiene sus espectativas y su desarrollo), y aquellas otras historias que surgen del recuerdo de los compañeros de Sandino. Todavía, para ser más puntilloso, te sugeriría estudiar la posibilidad de intercalar fotografías reales de Sandino, en distintas situaciones, y que estas, desde luego, resultaran orgánicas y necesarias a la trama. Digo esto porque me parece que se puede correr el riesgo de que el espectador esté esperando que, en cualquier momento de la película va a aparecer el personaje de Sandino, como protagonista del filme. Es necesario evitar ese peligro para que no haya frustraciones de ninguna clase. El recurso del televisor al principio y al final me parece muy bueno. Puede neutralizar la sensación de facilismo de hacer renacer a Sandino al final; solución indispensable, por otra parte, ya que obviamente no podemos terminar con la muerte de Sandino. Se me ocurre que este recurso del televisor al principio y al final nos permite estas licencias documentales que te propongo (fotos auténticas de Sandino, periódicos de la época) y pienso, incluso, que este principio y final pudieran recrearse como si fuera material de archivo. En fin, me gustó mucho y estoy seguro que ahora sí podemos acabar de hacer la película. He llamado a Ramiro para darle nuestras opiniones. El me ratifica que ellos también están de acuerdo con el guión. Me dijo, además, que están haciendo gestiones en los Estados Unidos para conseguir los actores, y por lo tanto, la coproducción. Le consulté, y estuvo de acuerdo, que también nosotros hiciéramos gestiones para acabar de definir la participación de los americanos. Quedó en mandarme el próximo martes 12 la versión

Carta de Julio García-Espinosa a Paul Leduc, Ministerio de Cultura, Cuba, 9 de febrero de 1985. García-Espinosa hace referencia al guion cinematográfico sobre Augusto C. Sandino, así como a gestiones para lograr una coproducción con Estados Unidos y dar inicio a la búsqueda del reparto para la película.

en inglés del guión. Esta versión yo se la entregaré a una americana de toda nuestra confianza para que empiece a gestionar la coproducción con USA. Pero además, a principios de marzo Pastor Vega irá a los Estados Unidos con la misión de buscar actores y Co-productor para el filme. De manera que aspiro a que antes de que se termine este primer trimestre tengamos una perspectiva concreta de este proyecto.

En cuanto a "La consagración de la primavera", puedes dedicarte a escribir el guión también en este año 1985. Sirvan estas líneas para darte oficialmente la opción de escribir dicho guión. He hablado con Lilia Carpentier y está de acuerdo. El proyecto, desde luego, es sumamente complejo. Iré al Festival de Moscú y hablaré con los soviéticos sobre la posibilidad de participar en el mismo. Trataremos de buscar soluciones para realizarlo. No es fácil, pero nuestra voluntad es la de lograr hacerlo.

Me alegro que empieces a filmar pronto, pero me apena que no vayas a poder venir a la reunión que tendremos con el Comité de Cineastas a mediados de abril. Hemos seguido trabajando intensamente en todo lo relacionado con nuestras conversaciones en el histórico Cayo. Estoy convencido de que estamos en vísperas de un vuelco sustancial en lo que a cine latinoamericano se refiere. Si tienes la más mínima oportunidad de venir, no dejes de hacerlo, pues también aprovecharemos tu presencia aquí para hablar, más en detalle, de todas estas cuestiones.

Un fuerte abrazo,

Julio García-Espinosa

P. 26
Letrero de propaganda del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en Nicaragua. El impreso era parte de la colección de letreros que decoraba la casa de Leduc.

Fotografía de paisaje latinoamericano, de la autoría de Leduc, en un lugar no identificado, *ca.* 1990. Forma parte de una carpeta con negativos de investigación y/o *scouting* para proyecto no identificado.

NO GIRAR EN "U"
NO GIRAR A LA DERECHA
SOLO IZQUIERDA
SIGA DE FRENTE
FSLN

Mientras más Nicaragua me quitan, más Nicaragua tengo

Guion de Lagartijas Tiradas al Sol
Marzo, 2024

Un guion cinematográfico siempre es una posibilidad de organizar un mundo.

A finales de la década de los 70s, Paul Leduc, Sergio Ramírez y Gabriel García Marquez escribieron *Viva Sandino*, un guion que no se pudo filmar, una película que no existe.

¿Qué representaba Sandino para ellos? ¿Qué significó para Paul y sus contemporáneos la revolución nicaragüense? ¿De qué mundo iban a hablar en esa película? ¿Cómo pensaban el cine en relación con la política?

Sandino fue la figura que inspiró al Frente Sandinista de Liberación Nacional y a esa revolución que en su momento significó esperanza para la mitad del mundo. La revolución triunfó el 19 de julio de 1979 y *Viva Sandino* fue pensada en relación con aquella lucha.

Nosotras llevamos más de un año pensando y trabajando sobre lo que sucede hoy en Nicaragua; y en esa revolución que, ya hecha gobierno, convirtió la figura de Sandino en el símbolo de un régimen criminal, porque ese gobierno se transformó en una terrible dictadura que, en el momento en que escribimos estas líneas, dirige a ese país.

Hemos entrevistado a muchas nicaragüenses que viven en el exilio por oponerse al régimen a partir del 2018 y también nos hemos acercado a personas que vivieron el proceso revolucionario por el cual el Frente Sandinista llegó al poder. Inspiradas en las letras de Gabriela Selser y Margaret Randall y en su experiencia en Nicaragua, hicimos un guion que, como le gustaba a Paul, podría acompañar la lucha de un pueblo por la libertad.

DRAMATIS PERSONAE

MARGARET RANDALL	•	Escritora, fotógrafa, activista y académica estadounidense.
GABRIELA SELSER	•	Periodista, escritora y editora. Doblemente exiliada.
DANIEL ORTEGA	•	Comandante del FSLN. Presidente de la República de Nicaragua 1979-1990 y 2007- a la fecha.
ROSARIO MURILLO	•	Integrante del FSLN y vicepresidenta de la República de Nicaragua.
REPORTERA	•	Noticiero en línea.
LESTHER ALEMÁN	•	Estudiante de la UCA, Managua.
MADELAINE CARACAS	•	Estudiante de la UCA, Managua.
CINTHIA LÓPEZ	•	Joven cuya familia murió en un incendio provocado por la policía.
CARLOS MEJÍA GODOY	•	Cantante emblemático de la Revolución Sandinista.
CARLA SEQUEIRA	•	Abogada de la Comisión Permanente de Derechos Humanos, CPDH.
CARLOS FERNANDO CHAMORRO	•	Periodista nicaragüense, editor del periódico *Confidencial*.
ERNESTO CARDENAL	•	Poeta, sacerdote, teólogo, escritor, traductor, escultor y revolucionario nicaragüense.
FERNANDO CARDENAL	•	Sacerdote, teólogo de la liberación nicaragüense, ex ministro de Educación de Nicaragua.
VILMA NÚÑEZ	•	Activista nicaragüense, defensora de los derechos humanos.
SERGIO RAMÍREZ	•	Escritor nicaragüense, ex vicepresidente de Nicaragua.
FÉLIX MARADIAGA	•	Académico y activista político, miembro activo de la oposición nicaragüense al gobierno de Daniel Ortega.

1. TÍTULOS SOBRE NEGRO **1**

PERO HOY ESTOY DE LUTO POR UNA PÉRDIDA MAYOR: EL AROMA DE LA PUREZA
POR LA CUAL ELLOS LUCHARON, ENSUCIADA POR LOS USURPADORES,
ASESINADA POR EL PODER DONDE CADA DISCURSO GROSERO,
CADA MENTIRA CODICIOSA, ESCUPE EN LAS ENTRAÑAS ABIERTAS DE LOS HOMBRES Y
LAS MUJERES CUYOS ÚLTIMOS HUMOS TRISTES AÚN AMORDAZAN MI MEMORIA.
Margaret Randall

2. INT. CASA ADAPTADA COMO ESTUDIO DE TV - 2018 - MAÑANA **2**

REPORTERA

En abril de 2018 las barricadas volvieron a levantarse en las calles de Nicaragua, miles de personas salieron a protestar casi 40 años después de que el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) derrocó a la dictadura de los Somoza, quienes gobernaron Nicaragua de 1937 a 1979.

El descontento contra el gobierno del FSLN venía acumulándose por el desmedido control que el partido tiene de las instituciones públicas, por la persecución del ejército a los campesinos, las amenazas del presidente Ortega de regular el uso de las redes sociales, el dramático aumento de los feminicidios, la represión contra las feministas y los defensores de derechos humanos, la reforma constitucional que autorizó al presidente su reelección indefinida y finalmente, el incendio provocado por madereros en la reserva de la biósfera Indio Maíz.

Mientras las llamas ardían en el sur, Ortega también pretendía modificar la ley de pensiones. La población salió a las calles. El gobierno reaccionó con represión y mano dura por parte de la policía y de grupos paramilitares que, entre otras cosas, abrieron fuego contra los manifestantes, en su gran mayoría universitarios desarmados.

3. EXT. CALLE MANAGUA - 2018 - MAÑANA **3**

En las manifestaciones de Managua, la gente quemando banderas rojinegras del FSLN.

MULTITUD

¡Ortega y Somoza son la misma cosa!, ¿¿¿Cuál es la ruuuuuutaaaa???, ¡¡¡¡¡¡Que se vaya el hijoepuuuuutttaaa!!!!!

Una madre mira la bandera arder y dice a su hija:

MAMÁ

Eso sí no lo puedo ver, vos sabés que con esa bandera luchó Sandino. Con ella cubríamos los ataúdes de los chavalos caídos en combate.

Su hija la mira y ella entiende que esa bandera ya no es aquélla, que las cosas han cambiado para siempre.

4. EXT. MANAGUA - 1980 - DÍA **4**

La textura de la imagen nos remite al pasado. En la tarima, vestido con camisa blanca, el padre Fernando Cardenal habla en nombre de los brigadistas alfabetizadores.

FERNANDO CARDENAL

Hoy, 23 de agosto de 1980, podemos afirmar, con seguridad y orgullo, que la tarea que nos fue asignada desde los primeros días de la victoria ha sido culminada. [Más de medio millón de personas alfabetizadas]. Y en nombre de todos los combatientes de la alfabetización decimos a la Dirección Nacional del FSLN, a la Junta de Gobierno, al pueblo de Nicaragua y al mundo: ¡Hemos cumplido!

VOZ EN OFF: GABRIELA SELSER

Fue algo inolvidable, pero los sandinistas también se fueron radicalizando al calor de su alianza con Cuba, de la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, y de la agresión alentada por Washington, una combinación explosiva que partió en dos a la sociedad nicaragüense.

5. MATERIAL DE STOCK “DIÁLOGO NACIONAL” - 2018 - MAÑANA **5**

REPORTERA

El 16 de mayo de 2018, la conferencia episcopal convocó a un diálogo nacional. Por un lado, asistió una delegación en representación de los estudiantes y, por el otro, el presidente Daniel Ortega y la vicepresidenta Rosario Murillo.

LESTHER ALEMÁN

Esta no es una mesa de diálogo, es una mesa para negociar su salida y lo sabe bien… ¡Ríndase ante todo este pueblo, ordene el cese al fuego ahorita mismo. Lo que se ha cometido en este país ha sido un genocidio!

MADELAINE CARACAS

Pidieron la lista de nuestros muertos, y aquí se las tenemos…

REPORTERA

Ortega y Murillo se retiraron impasibles del salón mientras los estudiantes continuaron atrincherados en las universidades, esperando la reacción del régimen. El video de la humillación a la pareja presidencial se volvió viral.

6. INT. CASA MARGARET RANDALL - 2022- MAÑANA **6**

MARGARET RANDALL

Los primeros años del experimento sandinista parecían transparentes y prometedores, pero una vez más el hecho de no abordar la cuestión del poder permitió que afloraran los viejos valores.

Tan pronto como alguna de las mujeres brillantes que formaban parte de la revolución nicaragüense amenazó la estructura del poder, el liderazgo del FSLN, dominado por hombres, le arrebató el control. Solo Dora María Téllez parecía capaz de imponer su poderosa personalidad e intelecto. Como comandante militar, había dirigido la toma de la ciudad de León, lo que llevó a la victoria final del FSLN, y puede que su perspicacia militar le haya valido mayor respeto. Se desempeñó como senadora antes y después de cinco años como ministra de Salud. Téllez renunció a ese cargo porque creía que la gente debía limitar su permanencia en puestos de poder. Me dijo que el cambio siempre es saludable.

7. INT. ACTO DE GOBIERNO - 2018 - NOCHE **7**

Durante un breve discurso el presidente pone en claro que no está dispuesto a dejar el poder.

DANIEL ORTEGA

Aquí nos quedamos todos, Nicaragua no es propiedad privada.

8. EXT. CASA BARRIO CARLOS MARX - 2018 - MADRUGADA **8**

REPORTERA

Este sábado 16 de junio, los nicaragüenses despertaron en medio de una nueva pesadilla. Una casa de tres pisos en Managua fue consumida por un incendio. Seis personas murieron, incluidos dos niños pequeños.

TESTIGO

Comenzó cuando varios hombres encapuchados abrieron fuego desde la calle. Tenían fusiles de asalto y lanzaron bombas molotov al interior de la casa. El ataque fue porque el padre de familia, Óscar Velásquez, se opuso a que la policía ubicara francotiradores en su azotea. La familia dormía cuando su casa se llenó de fuego.

Cinthia López, una de las hijas que sobrevivió al lanzarse del balcón, llora y grita ante las cámaras de televisión.

CINTHIA LÓPEZ

¡Quemaron mi casa y toda mi familia está muerta: los niños, mi hermano, mi papá, mi mamá! ¡A Daniel Ortega, a toda su familia y a toda su descendencia, los maldigo!

9. EXT. CALLES - 2018 - NOCHE **9**

VILMA NÚÑEZ

Ortega comenzó su Plan Limpieza, su Plan Exterminio.

REPORTERA

El 8 de julio una caravana de camionetas Hilux con paramilitares armados, tomó Jinotepe, Diriamba y Dolores para destruir a balazos las barricadas que los jóvenes mantenían allí.

Hubo 31 manifestantes muertos.

Dos días después sitiaron Masaya. Armados con fusiles AK-47, lanzacohetes RPG-7 estaban dispuestos a arrasar con las casi 400 barricadas dispersas por toda la ciudad.

Chema Campos murió en Jinotepe, tenía 22 años. Su mamá, Eva Ruth Campos, escribió una carta que circuló de manera anónima en redes sociales.

MADRE

Ojalá nunca, pero nunca, sea tu hijo el que esté muerto o esté preso por pensar diferente. Ojalá que nunca te toque ir a reclamarlo a la morgue o pedir su libertad en el Chipote. Ojalá nunca tengas que pasar noches en vela pensando dónde y cómo estará tu hijo porque no sabes nada de él. Ojalá nunca te toque ir a un juzgado a ver cómo lo condenan injustamente. Ojalá nunca te toque ir a traer su cuerpo inerte en un carretón tapado con una sábana blanca. Ojalá nunca te toque ver un video donde acribillan a tu hijo a balazos, o un video de tu hijo pidiendo ayuda porque no puede respirar. Ojalá nunca te toque ver cómo los que mataron a tu hijo celebran su muerte con ráfagas al aire, y ojalá tampoco te toque ver cómo una caravana de descerebrados celebran sobre la sangre que tu hijo derramó. Ojalá nunca sean tus gritos de desesperación, impotencia y dolor los que se escuchen. Ojalá Dios te abra los ojos y te toque el corazón para que entres en razón. Y ojalá todavía tengas corazón.

10. INT. CASA GOBIERNO - 2018 - TARDE **10**

Rosario Murillo, el 18 de julio de 2018:

ROSARIO MURILLO

Hoy proclamamos nuestra victoria, nuestro avance sobre esas fuerzas diabólicas, tenebrosas, terroristas, criminales.

Y el 17 de agosto de 2018:

ROSARIO MURILLO

Esos minúsculos grupos terroristas son como vampiros a los que la tranquilidad y la normalidad se les clava en el pecho como una cruz. Cuánto odio, cuánto veneno debe haber en esos que quedan por ahí que quieren vernos infelices.

11. INT. CASA MARGARET RANDALL - 2022 - ATARDECER **11**

MARGARET RANDALL

No me sorprendí varios años después cuando la hija de Rosario, Zoilamérica Narváez, denunció públicamente a su padrastro por haberla violado durante 19 años y Rosario defendió a Ortega, abandonó a su hija y la aisló de su familia. El abuso había comenzado cuando Zoilamérica tenía 11 años. Ortega no solo la acosó sin descanso, sino que le dijo que someterse a su voluntad era su deber revolucionario.

12. TÍTULOS SOBRE NEGRO **12**

LA REPRESIÓN EN ESOS PRIMEROS MESES DEJÓ AL MENOS 355 MUERTOS Y MÁS DE 2000 HERIDOS SEGÚN LA COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS (CIDH), QUE ACUSÓ AL ESTADO NICARAGÜENSE POR CRÍMENES DE LESA HUMANIDAD.

13. EXT. CÁRCEL EL CHIPOTE - 2018 - DIA **13**

REPORTERA

Antes se llamó La Loma, pero durante la revolución fue bautizado como El Chipote en homenaje a un cerro del norte donde Sandino tuvo su cuartel en 1927. Hoy es la cárcel en la que se encuentran las y los presos políticos. En el Chipote estuvo recluido el propio Daniel Ortega en 1968. En las afueras, los familiares han pasado días y noches de angustia y sufrimiento.

Hasta ahí llegó el veterano trovador Carlos Mejía Godoy para pedir la libertad de uno de sus músicos:

CARLOS MEJÍA GODOY

Solo quiero saber si lo tienen vivo.

REPORTERA

El cantante fue el representante cultural de la Revolución Sandinista. Los guardias de la cárcel se burlaron.

CARLOS MEJÍA GODOY

Estoy cansado de tanta miseria humana, de tanto crimen y tanta impunidad.

CARLA SEQUEIRA

Han sido detenidos por asistir a una marcha, por ir en un tranque, por llevar comida a los estudiantes en una barricada o simplemente por tomarse una foto con la bandera de Nicaragua y subirla a Facebook.

14. INT. OFICINA DE GOBIERNO - 2018 - DÍA **14**

REPORTERA

Daniel Ortega no da entrevistas a los medios de Nicaragua. Desde que regresó al poder en enero de 2007, y en contadas ocasiones, se ha dejado entrevistar por cadenas de televisión aliadas como la venezolana o la rusa RT. En septiembre de 2018 Ortega concedió una entrevista a la periodista Carolina Chimoy. La entrevista se grabó en presencia de Rosario Murillo.

CAROLINA CHIMOY

¿En Nicaragua existe la persecución de personas que son críticas al gobierno actual?

DANIEL ORTEGA

No existe ninguna, ninguna persecución.

CAROLINA CHIMOY

¿No hay personas que son perseguidas y arrestadas por pensar de manera diferente o criticar al gobierno?

DANIEL ORTEGA

No, en absoluto, en absoluto.

CAROLINA CHIMOY

¿De dónde salen los 300 o incluso 400 muertos, entre ellos muchos estudiantes, durante las manifestaciones?

DANIEL ORTEGA

Esta cifra está inflada por las organizaciones que están interesadas (…) El 18 de abril de 2018 se puso en práctica el plan de Estados Unidos de destruir nuestro proyecto. Su objetivo era sacarnos del gobierno para dominar Nicaragua.

CAROLINA CHIMOY

¿Quiénes son, en concreto, los golpistas?

DANIEL ORTEGA

Son los que se lanzaron a atacar con armas a la policía, a las alcaldías, a incendiar, a destruir el país y a buscar cómo destruir la economía. Son un segmento donde se combinan partidos políticos de derecha con las ONG.

CAROLINA CHIMOY
¿Los estudiantes también son golpistas?

DANIEL ORTEGA
Son parte, lógicamente.

CAROLINA CHIMOY
¿La Iglesia católica también es golpista?

DANIEL ORTEGA
Hay altos jerarcas de la Iglesia católica que claramente tienen una posición golpista.

CAROLINA CHIMOY
Presidente, son muchas personas las que han fallecido en muy poco tiempo, y en parte de manera brutal. ¿Qué puede hacer usted para asegurar que eso ya no va a suceder en su país?

DANIEL ORTEGA
Aquí esto sucedió porque ellos provocaron las muertes.

15. EXT. CEMENTERIO - 2018 - DÍA **15**

REPORTERA
Como se puede ver, cientos de policías vigilan desde anoche los cementerios. Rondan las tumbas en vísperas de este 2 de noviembre, día de muertos. Todo el que pinte una cripta o ingrese con ofrendas en color azul y blanco, será detenido.

16. INT. CASA MARGARET RANDALL - 2022 - ATARDECER **16**

MARGARET RANDALL
Estados Unidos siempre se opuso a los movimientos progresistas de América Latina, y jugó un papel importante en la destrucción del proyecto sandinista. Pero me parece que uno puede protestar por la acción encubierta de Estados Unidos tanto como por el abuso de poder de Daniel Ortega. Uno no niega al otro.

17. ENTREVISTAS MATERIAL DE ARCHIVO **17**

CARLOS FERNANDO CHAMORRO
Somoza se enfrentó a una insurrección armada. Ortega aplastó una rebelión, pacífica y cívica; masacró gente desarmada.

ERNESTO CARDENAL
Simplemente queremos que la pareja presidencial se vaya.

18. INT. CASA ADAPTADA COMO ESTUDIO DE TV - 2018 - MAÑANA **18**

REPORTERA

En 2021, de cara a las elecciones generales, el régimen encarceló a todos los líderes políticos de la oposición. Más de cincuenta políticos, catedráticos, abogados, periodistas, empresarios y líderes campesinos y estudiantiles fueron encarcelados durante la campaña electoral que culminaría con la tercera reelección presidencial consecutiva de Daniel Ortega. Los siete aspirantes presidenciales acabaron en prisión.

Algo parecido sucedió en 2022 para los comicios municipales. 260 personas fueron encarceladas por motivos políticos, y ahora el régimen puso en práctica un nuevo patrón en las capturas: si la policía no encontraba en sus casas a quienes buscaba, se llevaba detenidos a sus familiares. El 9 de febrero de 2023, 222 presas y presos políticos fueron excarcelados enviados a Washington todas y todos ellos fueron despojados de la nacionalidad nicaragüense.

19. CASA GABRIELA SELSER - 2022 - TARDE **19**

Ella leyendo de su libro: *Banderas y harapos.*

GABRIELA SELSER

-¿Pero cómo podés lamentarte tanto si el tipo era un reaccionario? -critiqué a Patricia.

-Eso dice la Seguridad del Estado pero yo no lo creo. Salazar era un hombre bueno, amigo de mi familia desde hace muchos años -comentó afligida.

-Lo que pasa es que ellos quieren destruir la revolución -protesté con soberbia.

Con voz triste agregó:

Yo soy una persona idealista, pero ahora estoy desilusionada de todo esto. Me siento usada, ya no confío en el Sandinismo. ¿Es un proyecto humano y cristiano, una entrega al pueblo como lo hicimos nosotras en las Cruzadas de Alfabetización, o es el comienzo de una dictadura comunista de nueve comandantes?

20. EXT. PASILLO-ELEVADOR - NOCHE **20**

SERGIO RAMÍREZ

Nicaragua es lo que soy y todo lo que tengo y que nunca voy a dejar de ser, ni dejar de tener; mi memoria, mis recuerdos, mi lengua y mi escritura; mi lucha por su libertad por la que he empeñado mi palabra. Mientras más Nicaragua me quitan, más Nicaragua tengo.

21. TÍTULOS SOBRE NEGRO **21**

NICARAGUA HOY, MARZO DE 2024, SE MANTIENE BAJO LA FÉRREA DICTADURA ORTEGA-MURILLO. SE CALCULA QUE CASI UN MILLÓN DE PERSONAS HAN ABANDONADO EL PAÍS DESDE ABRIL DE 2018. EL OPOSITOR FÉLIX MARADIAGA LO RESUME ASÍ.

FÉLIX MADARIAGA

Toda Nicaragua está bajo arresto. Incluso los nicaragüenses que piensan que pueden caminar libremente están privados de su libertad. Nicaragua se ha convertido en una gran prisión.

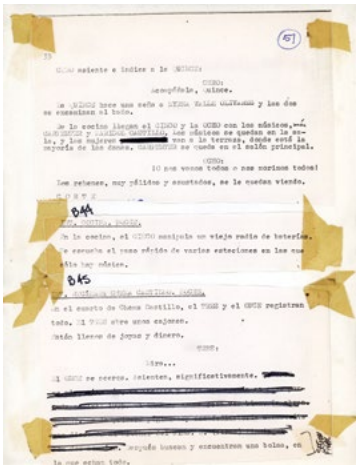
22. EXT. GLORIETA MAYASA - DÍA **22**

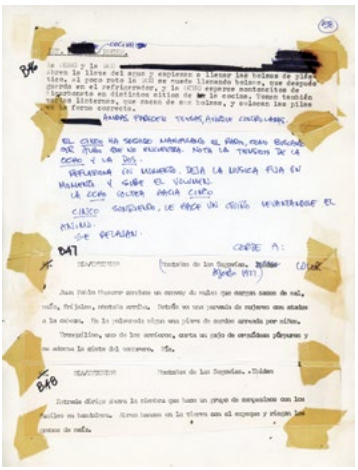
Vemos a un grupo grande de paramilitares con pasamontañas levantando las banderas del Frente Sandinista de Liberación Nacional. La voz que escuchamos es la de Dora María Téllez desde el exilio forzado que vive en Estados Unidos:

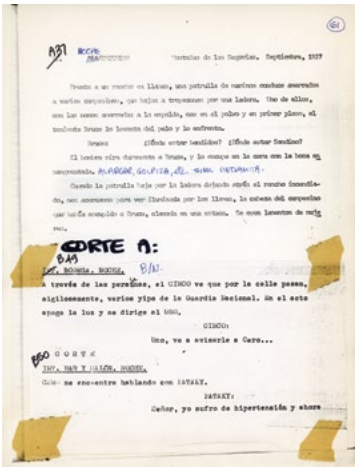
VOZ EN OFF: DORA MARÍA TÉLLEZ

Yo veo a la Revolución Sandinista como una revolución con gran vocación social, pero con muy escaso compromiso democrático. Cuando salimos del poder comenzó el debate sobre la naturaleza que tenía que tener el sandinismo como oposición. Se plantearon los temas de democratización del partido y la idea era analizar a profundidad y desapasionadamente las causas de la derrota electoral. El sector que encabezaba Ortega insistía básicamente en que la culpa de todo la tenían los Estados Unidos por haber financiado a la Contra, lo cual era cierto, parcialmente, pero no reconocían ninguna otra causa. Entonces Ortega comenzó a entorpecer el proceso, hasta que se hizo imposible y salimos de ahí. ¿En qué estamos ahora? En una dictadura al estilo somocista, una dictadura de familia, dinástica. Y llevar al país a una condición como la que tiene ahora, es un crimen. Y no, yo no me siento traicionada porque nunca apoyé a personas, yo he luchado por ideas, no por caudillos. Pero Ortega ha traicionado la sangre de miles de nicaragüenses que murieron tratando de abrir un camino para nuestro país y se ha convertido en uno de los verdugos, en otro verdugo más para Nicaragua.

Canción final
FADE OUT negros







74

4 48

CERO:

Somos el comando Juan José Quezada del Frente Sandinista de Liberación Nacional. Tenemos ocupada la casa de José María Castillo Quant, capturamos una gran cantidad de rehenes y, a cambio de su libertad, tenemos peticiones muy concretas.

SOMOZA (off):

¿Quiénes están de rehenes?

CERO:

Usted lo sabe muy bien.

SOMOZA (off):

¿Su comandante es Moisés?

CERO:

No, Moisés es el jefe de las Guerrillas de la Montaña... Nosotros somos el comando Juan José Quezada...

SOMOZA (off):

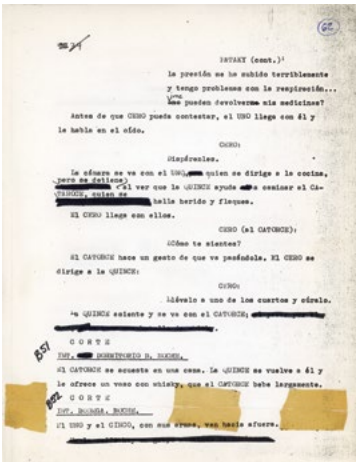
Bueno... Cuáles son las peticiones...

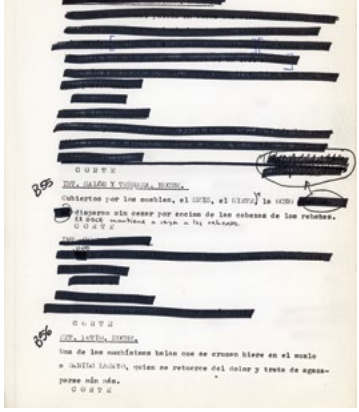
CERO:

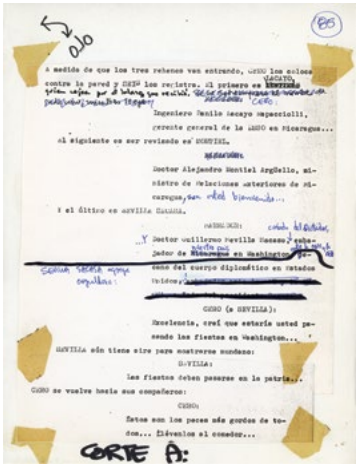
Primero que nada, la liberación de catorce presos políticos...

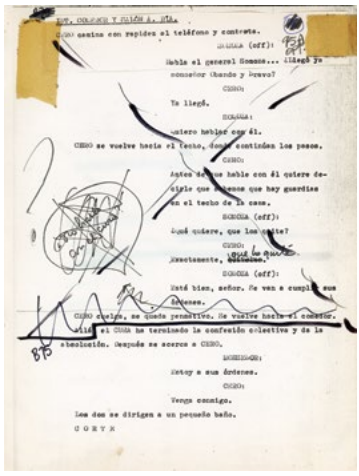
SOMOZA (off):

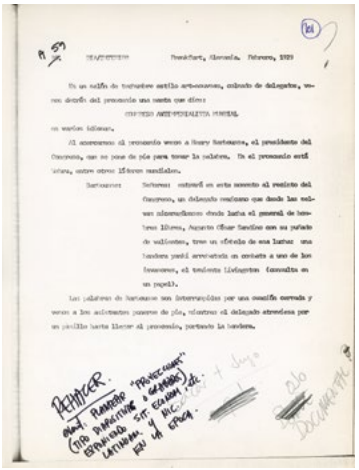
¿Y qué más? Esto lo podíamos arreglar con el diálogo, ¿por qué tenemos que ser tan violentos? (SILENCIO.) ¿[redacted]

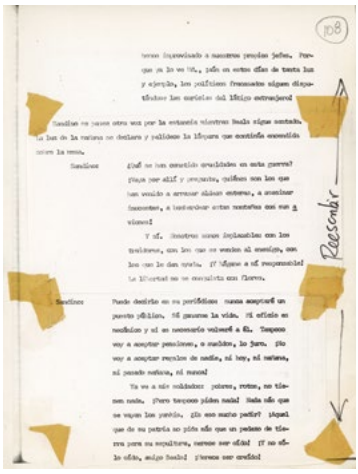


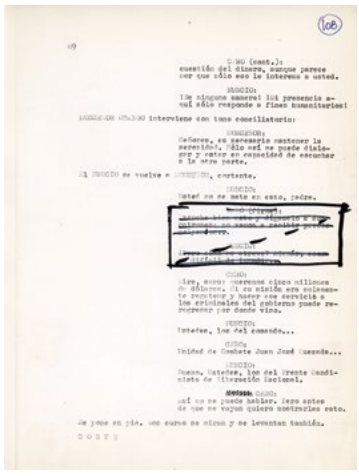


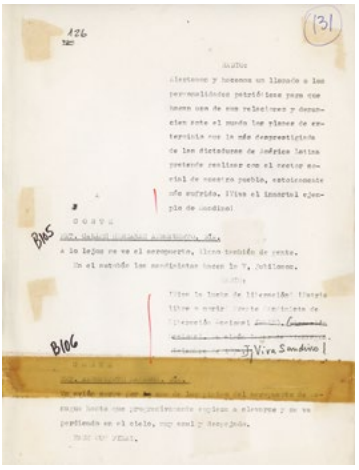






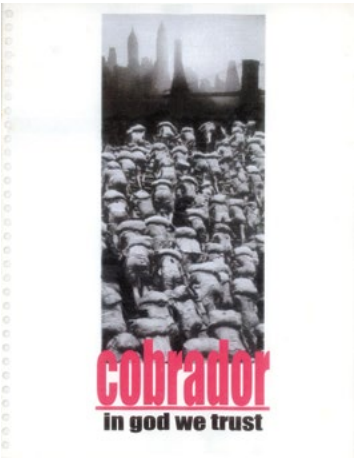


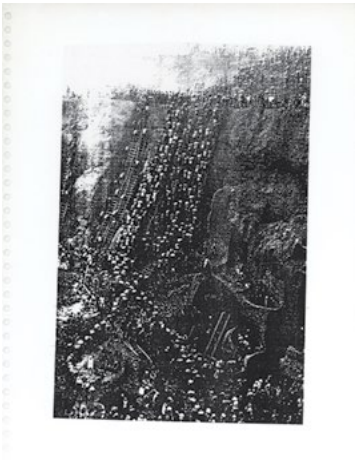


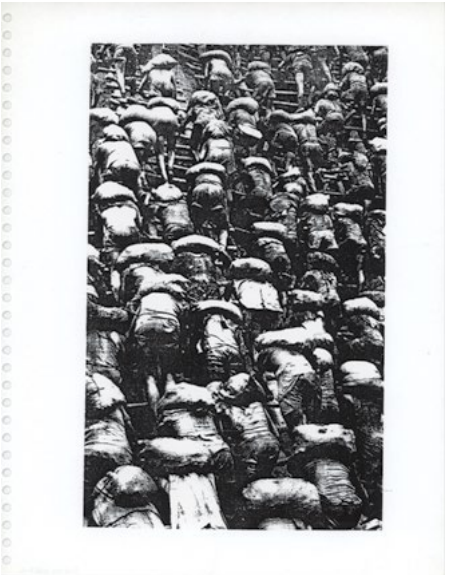


Páginas del borrador del guion cinematográfico para el proyecto *¡Viva Sandino!*, México, *ca*. 1978. El guion fue elaborado a partir de dos guiones previos: *El pequeño César* de Sergio Ramírez y *Viva Sandino* de Gabriel García Márquez. Paul Leduc, en diálogo con los autores, trabajó los textos para realizar uno nuevo.

Fotografía de paisaje latinoamericano, de la autoría de Leduc, en un lugar no identificado, *ca.* 1990. Forma parte de una carpeta con negativos de investigación y/o *scouting* para proyecto no identificado.







Materiales de investigación, preproducción y *scouting* para la película *Cobrador, in god we trust* (2007), *ca*. 2005. Se incluye una fotografía en la que aparece el cineasta Orlando Senna en Minas Gerais en Brasil, el *collage* para el cartel del filme, y reproducciones de fotografías de Sebastião Salgado.

Fotogramas de *Cobrador, in god we trust* (2007), *ca.* 2007. En ellos se pueden ver las labores de los *garimpeiros* en las minas de Brasil.

Sofía Acosta-Varea + Martín Hernández **PROTESTA**

2024, Frase del minuto 00:41:49, de *Cobrador, in god we trust* (2007). Un rapero canta este verso mientras los personajes entran en el Mercado del Chopo.

PROTESTA
PROTESTA
PROTESTA
PROTESTA

QUE EL GOBIERNO ESTÁ QUE

APESTA

OLLER (o acaso leído a cuadro)

Salimos a mirar el exterior
y nos dimos cuenta
que no había sitio para nosotros...

Pero estamos aquí
No sé hasta cuándo
Ni cómo
Ni con qué pretexto
Pero estamos aquí
Empezando a salir...

A veces comemos,
pero siempre tenemos hambre.
También soñamos,
algunos atracamos
y corremos
y brincamos
y lloramos...

Pero ya fuimos muchos
y aquí estamos.
Y estamos sucios
y estamos malos
y estamos feos...

Venimos a mirarte a los ojos,
a molestarte.
Tal vez logremos escucharnos.

Jesús Nava a nombre de

Los Salvajes
Los Verdugos
Fz5000
Los Navajos
Los Ramones
Dangerous
Capadoras
Banda Cagas
B=U=Kc8
Chicas Punk
Cholos
Pistols
Niños Caca Punk
No fun
Unicos Malos
Rockers Franciscos
Bikingos
Sex Canívales
Fran Vampiros
Carmelas
Patanos

NO SOMOS GUERRILLEROS NI TERRORISTAS.
NO SOMOS NARCOTRAFICANTES NI LADRONES.

Pero nos deben mucho, nos deben todo...

nos deben alegrías, noticieros,
canciones, memorias,

nos deben aspirinas,
risas, ropa...

nos deben comida,
cobertores, zapatos...

TIENEN MUCHAS COSAS QUE PAGAR

nos deben casa, carro,
relojes, dientes, escuela,

nos deben novias, tocadiscos
respeto, helados, penicilina,
carne, jeringas, poemas...

nos deben camisas limpias,
cocinas limpias,
lágrimas limpias,

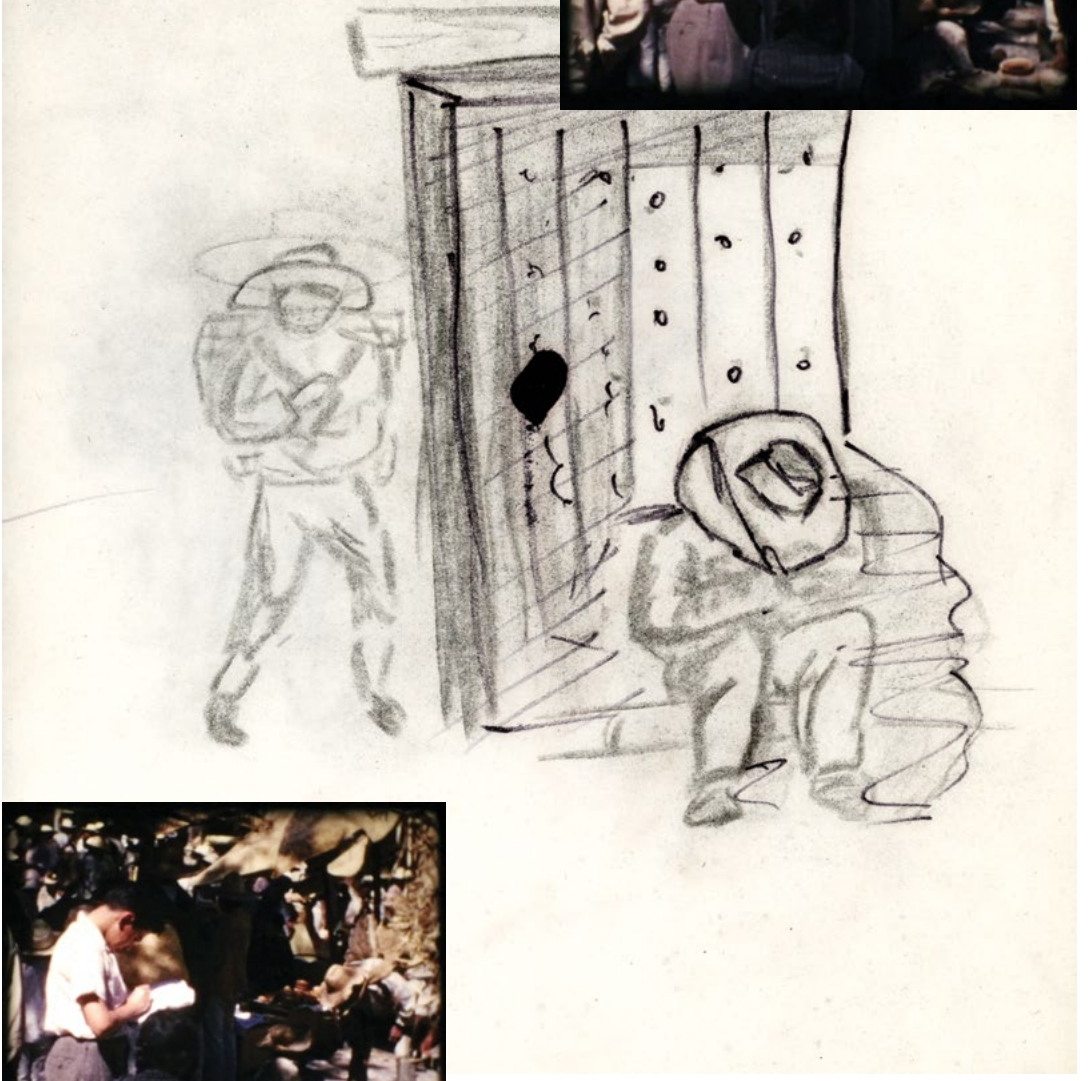
nos deben mucho,
nos deben todo...
...y mientras nos sigan debiendo.
NOS SEGUIREMOS COBRANDO.

Extracto del guion original de la película *¿Cómo ves?* (1985), escrito por José Joaquín Blanco y Paul Leduc, con la colaboración de Carlos Monsiváis. En la página se lee un texto-manifiesto que no fue incluido en el corte final del filme.

Publicidad de *Cobrador, in god we trust* (2007), con fragmentos del manifiesto leído en escenas finales de la película. *La Jornada*, México, 17 de enero de 2008.

B

Fotogramas de película familiar en 8mm, en ellos se observa a Paul Leduc dibujando en el tianguis de Chalcatongo de Hidalgo, Oaxaca, 1954. En esta misma página, se observa uno de los dibujos hechos por Leduc en aquel viaje.



P. 49
Izq.: Fotogramas de *Etnocidio, notas sobre el Mezquital* (1976). Paneo que recorre a los habitantes de Dios Padre, Hidalgo, entrevistados en la película. Der.: Fotogramas de película familiar en 8mm, filmada por Paul Leduc a la edad de 12 años, Chalcatongo de Hidalgo, Oaxaca, 1954. Paneo de hombres alineados.

Fotografías tomadas por Paul Leduc en Moscú, URSS, 1965.

Letrero y caricatura de Karl Marx, s. f. Parte de la colección de letreros con la que Leduc decoraba su estudio.

Botella de refresco Fanta del periodo soviético. Parte de la colección de objetos con la que Leduc decoraba su casa.

(S.40)

GRITO (off):

¡Allá van ...!

f) (EXT.CALLE)

El rápido corte se acentúa por el ruido de motor de un auto que se aleja,Desde el,los FASCISTAS que hyen lanzando volantes, gritan:

FASCISTAS:

¡A Moscú,comunistas hijos de la chingada!
¡A Moscú..! ¡Cabrones...!

CORTE A;

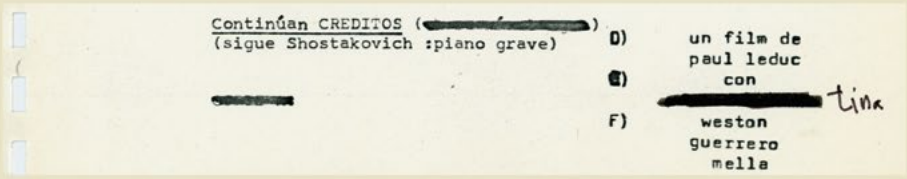
Fotografía de Paul Leduc en la Plaza Roja de Moscú, URSS, 1965.
Autor(a) s. i.

Página del guion cinematográfico *Tina*, de Paul Leduc y David Viñas,
México, *ca*. 1982.

Fotocopia de una fotografía de Tina Modotti atribuida a los Hermanos Casasola con un breve texto sobre su postura política, México, s. f. Forma parte de las carpetas con material de investigación para la realización del guion.

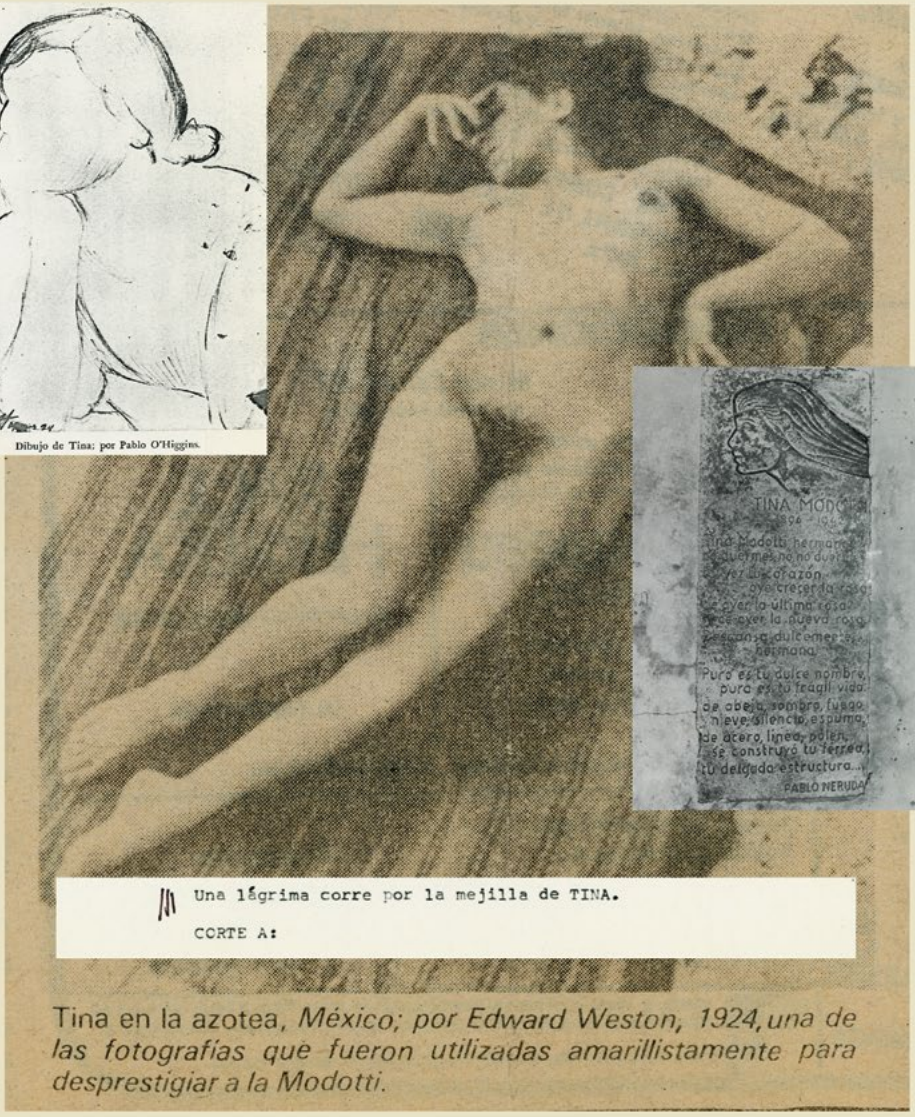
Tina: la película que no pudimos ver

Natalia Millán



"Es evidente que aquí, a las mujeres se les mide según normas cinematográficas "
T.M.

Dibujo de Tina; por Pablo O'Higgins.



Una lágrima corre por la mejilla de TINA.

CORTE A:

Tina en la azotea, *México; por Edward Weston, 1924, una de las fotografías que fueron utilizadas amarillistamente para desprestigiar a la Modotti.*

2024

Tina Modotti, una mujer de nuestro tiempo,

[“frágil y férrea” agregaría Neruda, “fina y fervorosa” diría Alberti]

del siglo recién terminado y del que está empezando ahora.

“Es evidente que aquí (en EU), a las mujeres se les mide según normas cinematográficas”
Tina Modotti (Carta a E. Weston)

TINA permanece un momento quieta.Deja traslucir su desolación.

Luego,avanza a tomar un objeto del suelo.Una leve sonrisa nostálgica la traiciona al apretar el disco de 78rpm.

TINA,reflexiva,camina lentamente a una habitación contigua.Llega al lado de una mesa:un par de botellas vacías,vasos dispersos y cigarrillos sobre un plato.

La música llega a un "crescendo".

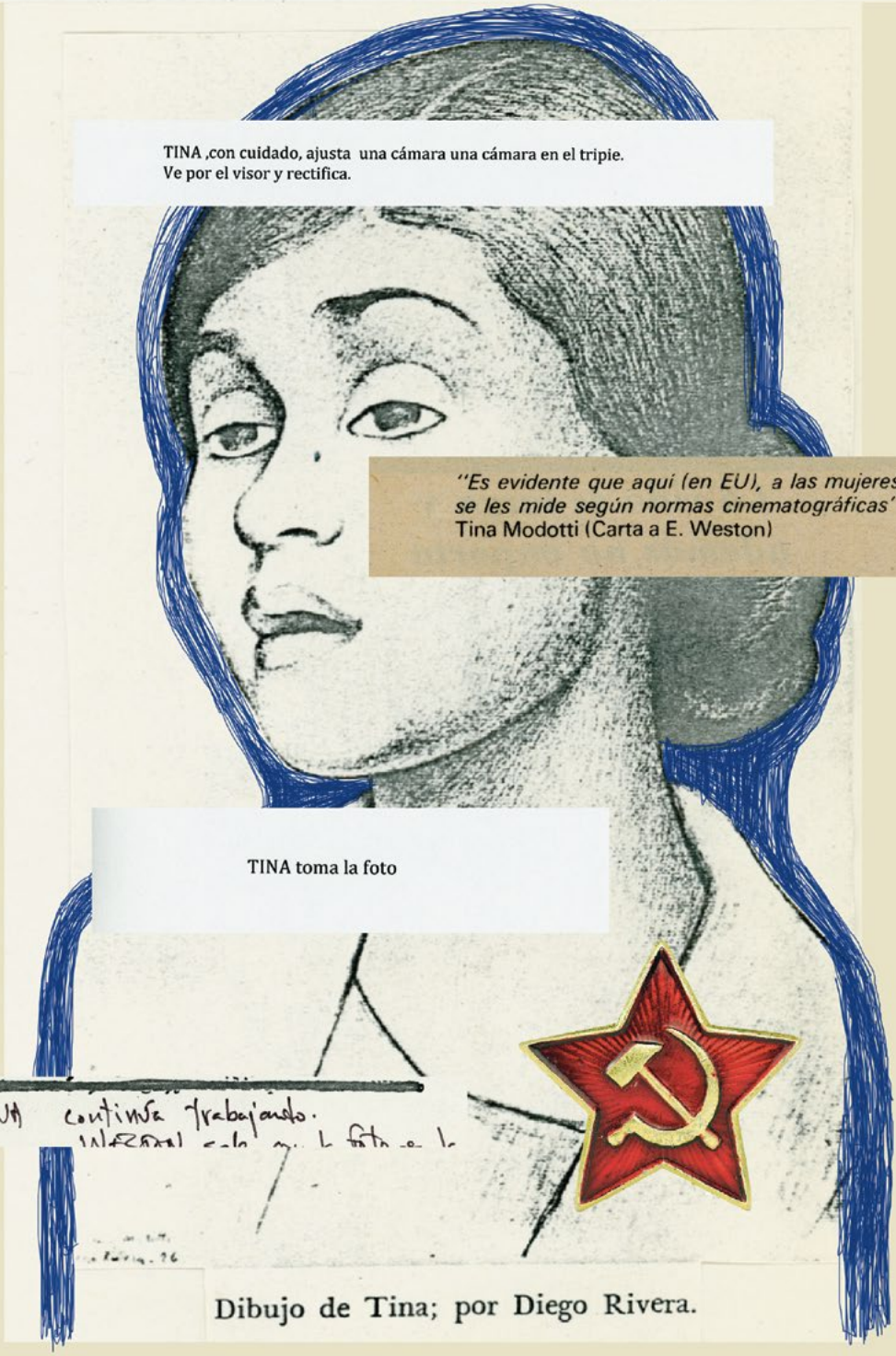
TOMA un cigarrillo y,reflexiva,lo prende.

TINA con insolencia irónica,le sostiene la mirada y expele el humo con leve sonrisa secreta,jubilosa y retadora.

tina

TINA,aún subiendo,contesta en silencio con un gesto irónico de "diletante" pero no excento de placer.

TINA ,con cuidado, ajusta una cámara una cámara en el tripie.
Ve por el visor y rectifica.



"Es evidente que aquí (en EU), a las mujeres se les mide según normas cinematográficas"
Tina Modotti (Carta a E. Weston)

TINA toma la foto

TINA continua trabajando.

Dibujo de Tina; por Diego Rivera.

POLITICA Y ESCANDALO
TINA MODOTTI
Y EL CRIMEN DE LA CALLE ABRAHAM GONZALEZ

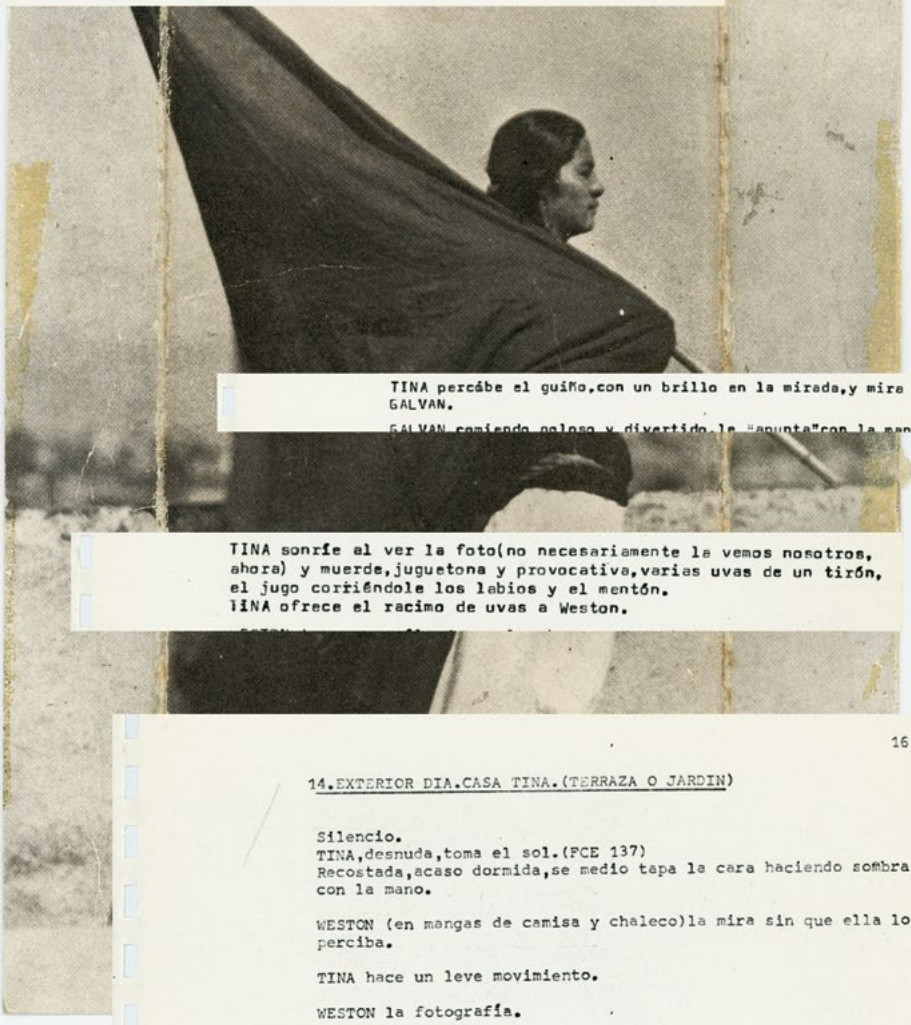
por Antonio Saborit

EL CAMPESINO mira a TINA.

TINA mira al campesino.

WESTON toma una instantánea de Tina.

Entre montañas,el tren prosigue su camino.



TINA percábe el guiño,con un brillo en la mirada,y mira hacia GALVAN.

GALVAN comiendo golosa y divertido,le "apunta"con la mano

TINA sonríe al ver la foto(no necesariamente la vemos nosotros, ahora) y muerde,juguetona y provocativa,varias uvas de un tirón, el jugo corriéndole los labios y el mentón.
TINA ofrece el racimo de uvas a Weston.

16

14.EXTERIOR DIA.CASA TINA.(TERRAZA O JARDIN)

Silencio.
TINA,desnuda,toma el sol.(FCE 137)
Recostada,acaso dormida,se medio tapa la cara haciendo sombra con la mano.

WESTON (en mangas de camisa y chaleco)la mira sin que ella lo perciba.

TINA hace un leve movimiento.

WESTON la fotografía.

CORTE A:

En algún momento entre los años de 1921 y 1922, Tina se cansó de ser vista como un objeto ante la cámara. Se sintió limitada al participar de las imágenes desde la mirada masculina de Hollywood. En una carta que escribió al fotógrafo Edward Weston, confirmó su salida del mundo cinematográfico, en el que estaba escalando a pesar de llevar pocos años actuando. Entendió el poder de la cámara y así fue que decidió ponerla en sus manos y documentar lo que encontró en la revolución, la militancia y el arte. Tina es una artista, trágicamente también es una figura mítica. Un mito, una figura, que jamás dejó de ser interpretada -acorralada- por la mirada masculina, quizás en una obsesión por "intentarle descifrar", controlar a una tan especial y rebelde criatura en esa época: una mujer artista. A partir de los archivos que Leduc coleccionó para crear su interpretación de Tina, encontré reverberando algunas de estas mistificaciones y las extraje de la película que nunca existió.

La machine à écrire de J. A. Mella

vendredi 25 décembre 81 - numéro 72-73

Página del artículo “De lumineuses photos de vie et lutte; En feuilletant l'album 'Tina Modotti', photographe et révolutionnaire”, en *Des femmes en mouvements hebdo*, Francia, 25 de diciembre de 1981. Parte de las carpetas con material de investigación para la realización del guion.

Listado de fotografías a reproducir para utilizarlas en posibles secuencias de la película *Tina*, México, *ca*. 1982.

AT → Roger → MNAH
Libro TM — OM.

F O T O S P A R A H A C E R

(OJO AMPLIFICADORA)

SEC.		
4		
6	MAZORCA, GUITARRA, CANANAS.	FCE/ 128
10-A	FOTOS WESTON A DESEMPACAR	
11	CATALOGO	
13-A	ESCUELA POPULAR Y OTRAS	
13-B	FOTOS WESTON	
15	FOTOS TINA DESNUDA	
36	DESPEDIDA WESTON GRUPO CHARLOT Y OTROS FOTOGRAFO POPULAR	
40	TINA DESNUDA AMPLIFICADA	
45	FOTO DE SEC. 28	
48	FLORES Y BANDERA, CONVENTO, TANQUE PETROLERO, CAMPESINOS " MACHETE ", HOMBRE TIRADO,OTROS.	
54	SOBRE CON FOTOS ??	
58	PARA DECORACION ACTUACION	
66	FOTOS PARA QUE LAS VEA MELLA	
67-B	FOTOS PARA ROMPER EN MACHETE	
74	FOTO MAQUINA DE ESCRIBIR	

Fragmento de entrevista a Paul Leduc acerca del proyecto de Tina Modotti y la posterior realización de *Frida, naturaleza viva* (1983). *Bohemia*, Cuba, 20 de diciembre de 1985.

Fotografías en las que aparecen Paul Leduc con Ofelia Medina y Valentina Leduc durante el rodaje de *Frida, naturaleza viva*, México, 1983. Autor(a) s. i.

TINA SE VOLVIO FRIDA

EL mexicano Paul Leduc trajo a Frida al Festival, pero podía haber venido con **Tina Modotti**. El realizador de **Reed: México insurgente**, narra los hechos así:

—Desde niño yo me incorporé al proyecto de hacer algo sobre Tina Modotti. Ella murió de un infarto después de una cena en casa de un arquitecto que era mi padrino. En la atmósfera de México es un personaje mítico. Al pasar los años supe más de ella y el venir a Cuba conocí mejor a Julio Antonio Mella.

—Con el escritor argentino David Viñas (**Los hombres de a caballo**) comencé a trabajar en el guión. Ofelia Medina interpretaría a Tina y Dimas Juantorena a Mella. Comenzaríamos a filmar el primero de septiembre de 1982. Pero ese día vino la crisis económica en el país y se pospuso la película.

—Al ver el parecido de Ofelia con Frida, pensé en hacer una película. De ahí salió **Frida naturaleza viva**. Viñas regresó a Argentina e hice el guión con José Joaquín Blanco, escritor e historiador que conoce el período y a personas relacionadas con Frida. —Nos dedicamos a investigar la época. Ella nace posiblemente en 1910 y muere en 1954. Frida tuvo poliomielitis siendo niña y a los 16 años en un accidente se fracturó la pelvis y se dañó la columna vertebral; mujer bella y vital, tuvo que luchar con su cuerpo destrozado, aprender a vivir así. Su vida es rica políticamente y como artista hacía una pintura muy especial, con dos raíces: por una parte un encuentro con formas populares mexicanas y por otra una obsesión con su cuerpo.

—El proyecto de la película sobre Tina era en blanco y negro y mudo, pues el nuevo cine latinoamericano no tiene un cine mudo. En el caso de Frida había acceso a una gráfica que explicaba el personaje, sus estados de ánimo se ven en los cuadros. El interés por el silencio se debe a que América Latina (Brasil, Cuba) es bullicio; en cambio, hay un silencio del lado indígena (México, Perú).

Leduc caracteriza el período histórico de la película:

—Es una época muy dinámica: post revolución, nacionalismo, búsqueda cultural, surgimiento de sindicatos y del partido comunista. Frida, muy activa, se incorpora a las labores de ayuda a España y recibimiento de refugiados. Poco antes de morir asistió a una manifestación en su silla de ruedas.

—Ella tiene muchas relaciones. Una de éstas es con Trotsky. Esa relación está documentada en cartas, no es ficción, y provocó celos en Natacha, la esposa. En las películas están los vínculos con Frida y no sus concepciones políticas.

Ante una broma, Paul Leduc sonríe y aclara:

—No es para publicar, pero yo no soy trotskista.

Al mencionarle algunos comentarios del público acerca de su película, el director argumenta:

—No creo que el personaje de Diego Rivera esté caricaturizado. Lo que ocurre es que el propio Diego se autocaricaturizaba. Nosotros tomamos el lado que nos servía para la película.

El filme premiado en el VII Festival y el recordado **México insurgente** se pudieran inscribir en el cine histórico.

—Lo que pretendo —dice— es rescatar un período tan rico de nuestra historia como es la etapa posterior a la Revolución.

No obstante, después de **Frida naturaleza viva**, tiene otra película, de tema actual: los jóvenes marginados en México.

Paul Leduc regresa a su país con un Coral. Pero de eso no pudimos hablar. La entrevista se efectuó antes de la premiación, cuando en el bullicio del Festival los premios eran un silencio.

PP. 61, 62 y 64

Recortes de prensa en torno a *Frida, naturaleza viva* (1983) y materiales publicitarios para su difusión, incluido un ***collage*** realizado por Paul Leduc como propuesta de portadilla para la promoción del filme, *ca*. 1983.

CINE MUNDIAL
UN DIARIO DIFERENTE
AÑO XXX No. 11,008
MEXICO, D.F., SABADO 3 DE SEPTIEMBRE DE 1983 $ 10.00

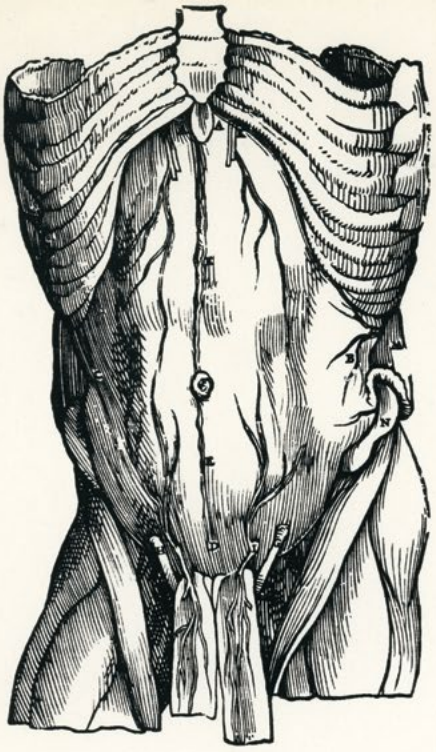
FRIDA Kahlo en su "Autorretrato con collar" (1933) y la actriz Ofelia Medina en su caracterización de la mencionada pintora surrealista. Los equipos de Paul Leduc (foto a la derecha, abajo) han filmado durante doce días en Bellas Artes, Museo Nacional de Arte (donde hay una muestra de obras de Frida y de Tina Modotti) y otras "locaciones" del D.F. El personaje de Diego Rivera en la película lo asume el famoso Juan José Gurrola. — (JJP).

Por Falta de Dinero

Cortan el Rodaje de "Frida Kahlo"

La película "Frida Kahlo" sobre la famosa pintora mexicana que fue esposa de Diego Rivera, fue suspendida por falta de dinero. La dirige Paul Leduc y es una producción independiente. Se integró una cooperativa de técnicos y artistas de la cinta y recibieron alguna ayuda de "Clasa Films Mundiales" que fueinsuficiente. La protagonista, Ofelia Medina, que asume el personaje principal, tuvo que aceptar otras compromisos y ausentarse de la cinta. La idea es reanudar la filmación en cotubre y noviembre, pues Leduc desea que esté lista en diciembre para el estreno, pues esperan encontrar ayuda económica. El guión es de David Viñas y José Joaquín Blanco. Diríase que se trata de una "biografía lírica", que se basa más en sus cuadros que en su vida real....

Frida Kahlo nació en Coyoacán, D.F. en el año 1910. Murió el 14 de julio de 1954. Fué la mayor de doce hermanos. Su padre, de origen hungaro, era un artista de la fotografía. Llegó a ser nombrado "Fotógrafo oficial del Patrimonio Cultural de México. A los quince años de edad quedó para parálitico. El camión de pasajeros en que ella viajaba, junto al escritor Alejandro Gómez Arias, chocó con un tren. La trasladaron a la Cruz Roja y allí permaneció tres meses. Fue la segunda esposa del guanajuatense Diego Rivera.- (JUAN JIMENEZ PATIÑO.- Fotos de Mario Rodríguez)



Frida

De

Paul Leduc

con

Ofelia Medina

(Frida)

JUAN JOSE GURROLA — DIEGO RIVERA
MAX KERLOW — LEON TROTSKY
SALVADOR SANCHEZ — SIQUEIROS

Hacer *Frida* fue una aventura porque ni siquiera él sabía cómo íbamos a terminar, porque fue una película que se hizo por amor al cine. La producción de Barbachano se limitó a las cámaras y al material, no recibimos ningún sueldo. Llevábamos nuestras tortas, no había *catering*. No había quién hiciera el vestuario, ¡no teníamos vestuarista! La gente prestó sus joyas, la misma esposa de Barbachano prestó huipiles y vestidos. Los muebles los llevó Alejandro Luna de su casa. *Frida* se hizo de milagro y todo porque Paul nos cohesionó, nos hizo estar en sintonía haciendo la misma película.

Filmábamos el tiempo que Paul quería, filmábamos sin horario hasta que saliera la escena. Y se tardaban él y Ángel en poner cada cosita en su pinche lugarcito y la lucecita y quédate ahí sentada, espérate seis horas a que la luz estuviera lista, pero era fantástico. Estábamos todos en un acto de creación que Paul propiciaba y que fue alucinante e irrepetible.
A medida que pasa el tiempo lo recuerdo más. Como actriz, lo extraño, ¡carajo! Ahorita es cada vez más difícil crear un personaje profundo, un personaje que tenga toda la conexión con la dirección. Cada vez estamos haciendo más cosas falsas. Ahora todo tiene que ser limpiecito, predecible. Hay algo que es fantástico en el trabajo de Paul, todos sus momentos son cinematográficos y eso cada día es más difícil de tener porque ahora es una fórmula, se filma con una fórmula y eso es lo que no hacemos nosotros.

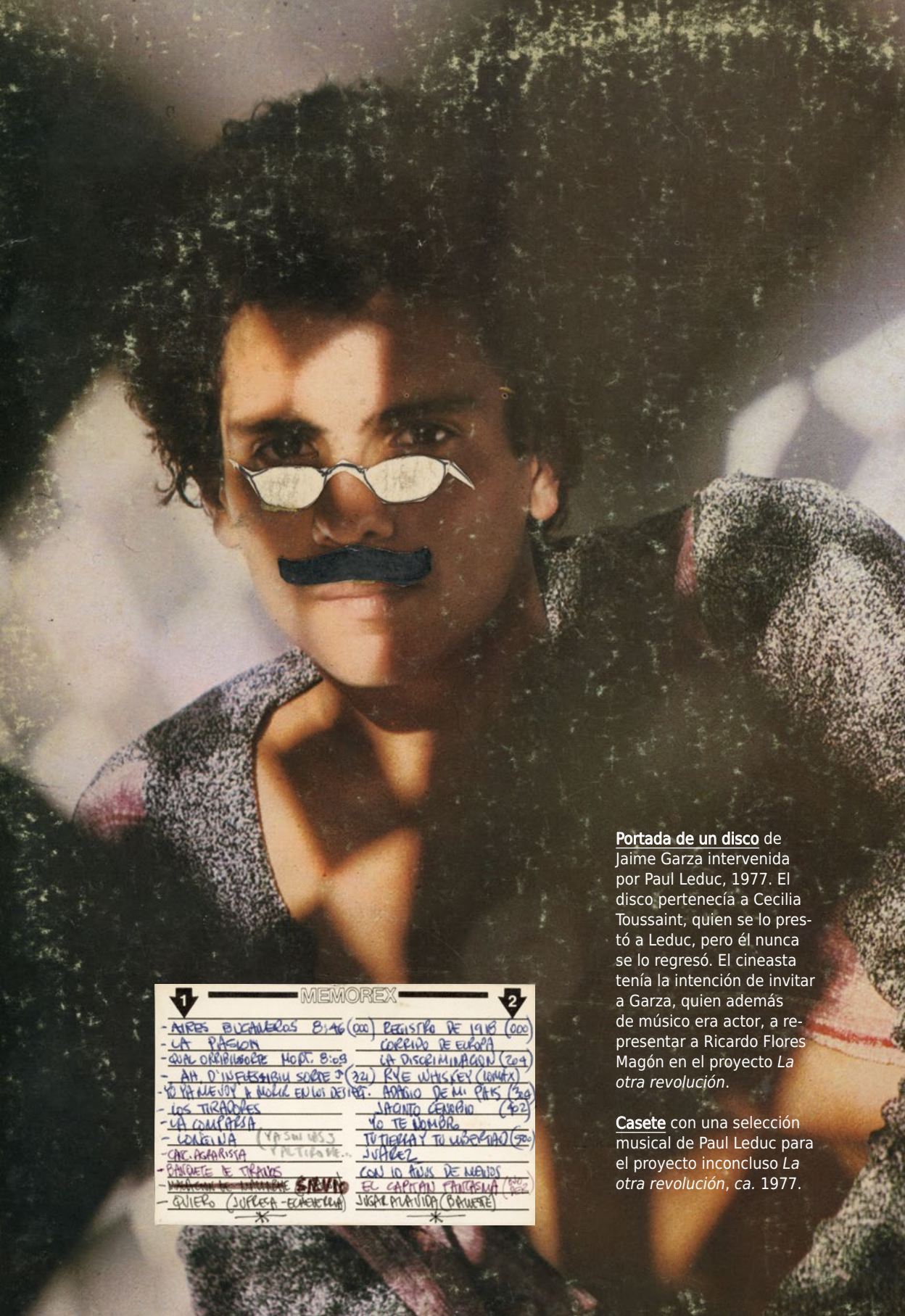
JUAN JOSE GURROLA DIEGO RIVERA
MAX KERLOW LEON TROTSKY
SALVADOR SANCHEZ SIQUEIROS

JUAN JOSE GURROLA DIEGO RIVERA
MAX KERLOW LEON TROTSKY
SALVADOR SANCHEZ SIQUEIROS

México

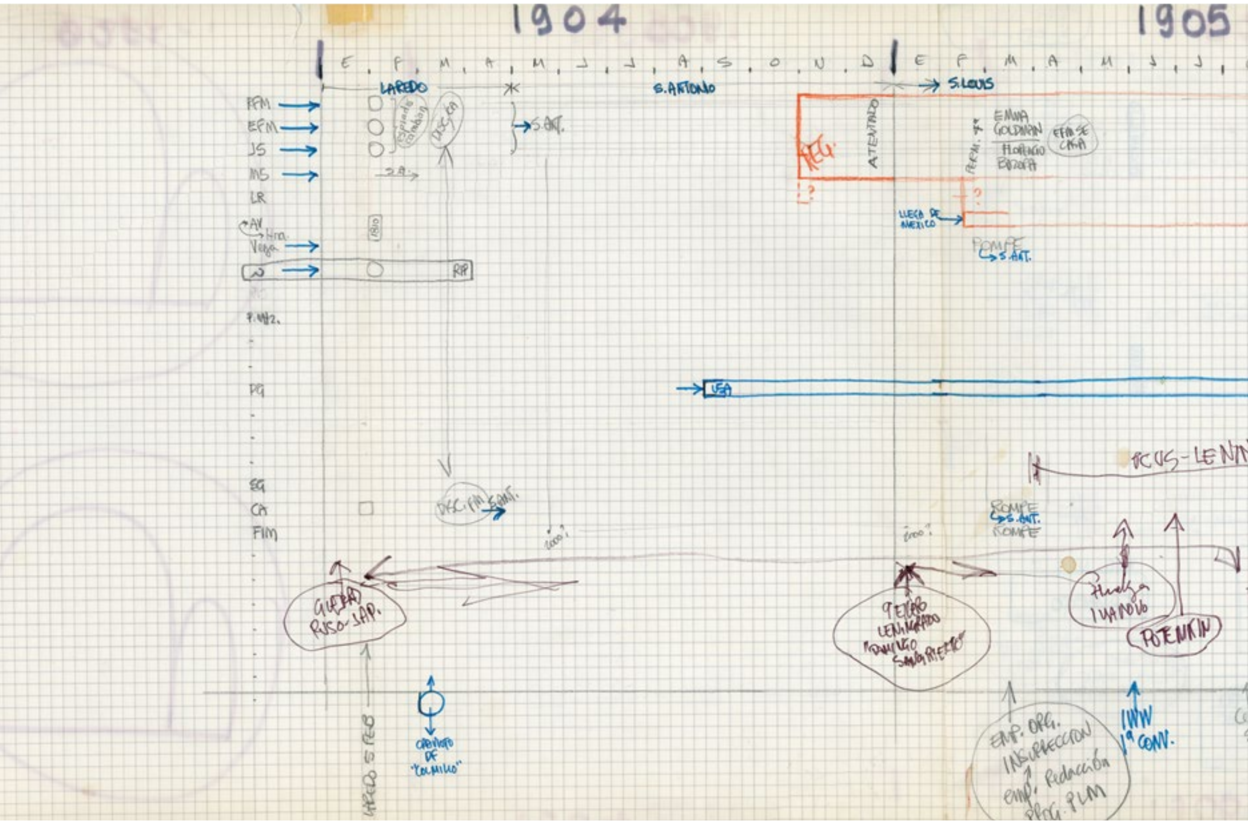
México

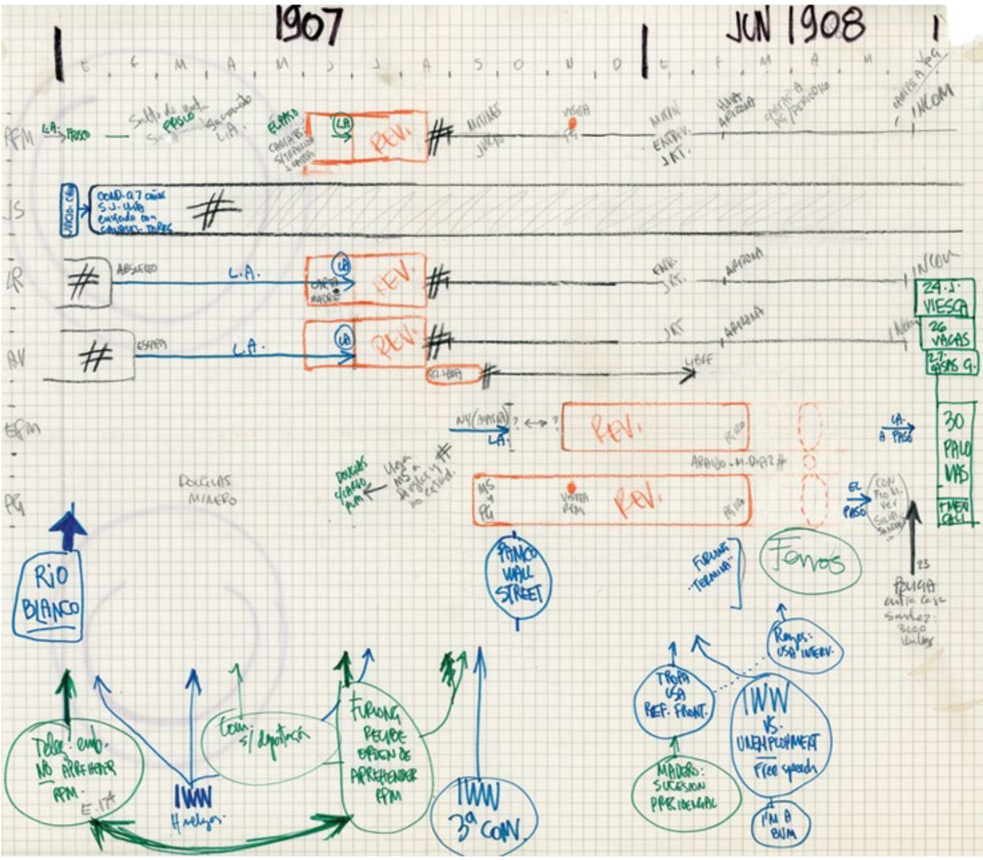
méxico



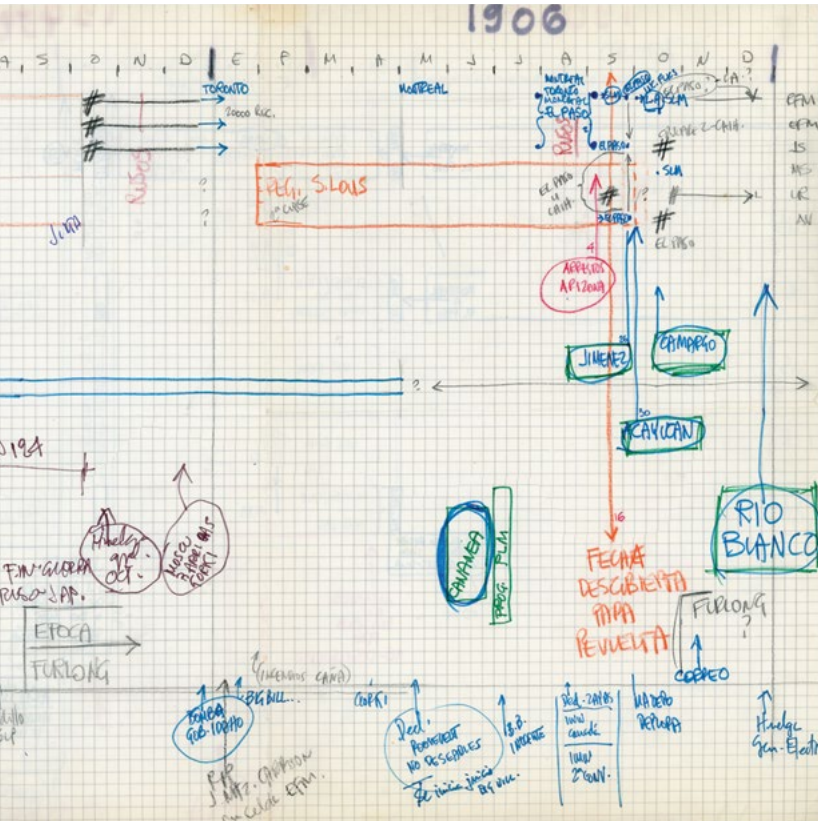
Portada de un disco de Jaime Garza intervenida por Paul Leduc, 1977. El disco pertenecía a Cecilia Toussaint, quien se lo prestó a Leduc, pero él nunca se lo regresó. El cineasta tenía la intención de invitar a Garza, quien además de músico era actor, a representar a Ricardo Flores Magón en el proyecto *La otra revolución*.

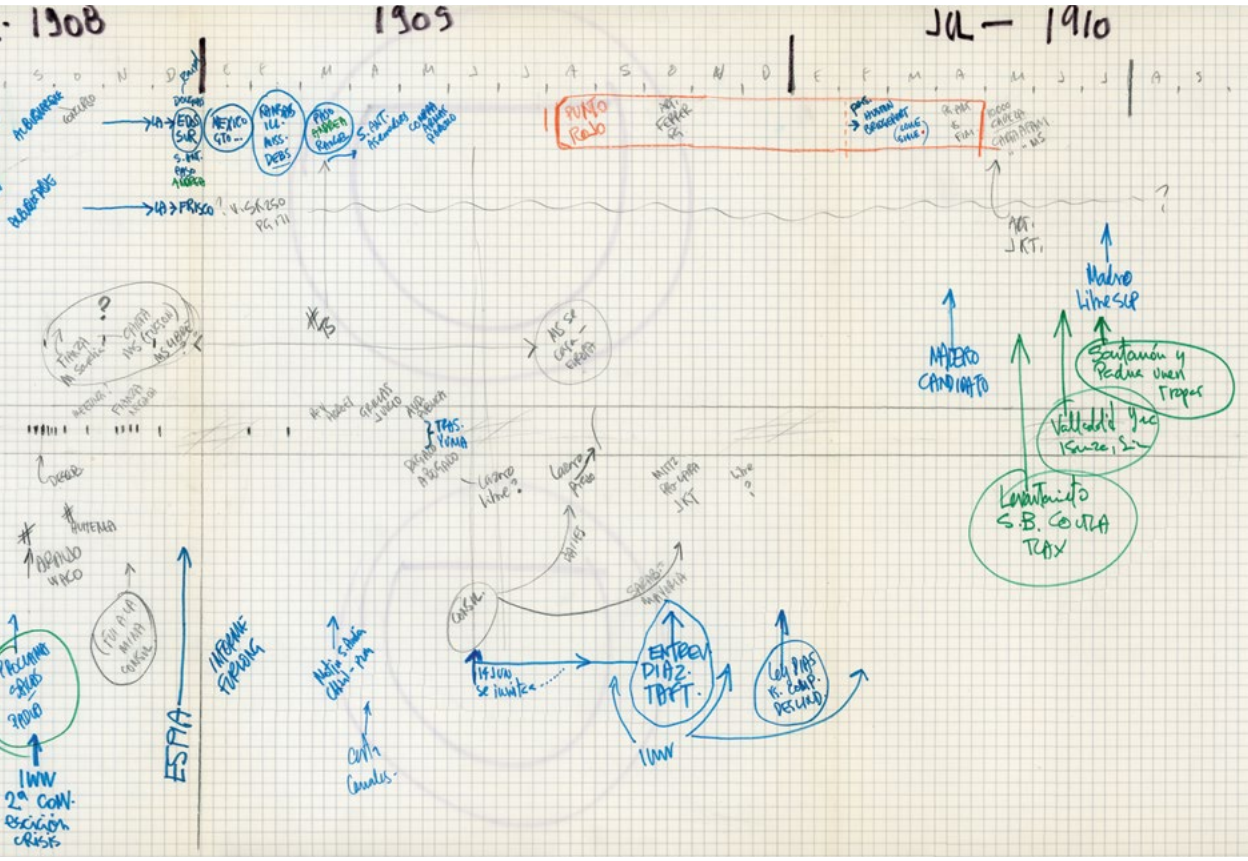
Casete con una selección musical de Paul Leduc para el proyecto inconcluso *La otra revolución*, *ca.* 1977.


1904
1905
E F M A M J J A S O N D
LAREDO
S.ANTONIO
S.LOUIS
FFM
EFM
JS
MS
LR
AV
Vega
REG.
ATENTADO
EMMA GOLDMAN
EFM SE CASA
LLEGA DE MEXICO
ROMPE
PG
EG
CA
FIM
GUERRA RUSO-JAP.
POTEMKIN
IWW 1ª CONV.
EMP. ORG. INSURRECCION
CAPTURADO "COLMILLO"


1907
JUN 1908
E F M A M J J A S O N D
FFM
JS
LR
AV
EFM
PG
L.A.
REV.
DOUGLAS MINERO
RIO BLANCO
PANICO WALL STREET
IWW 3ª CONV.
IWW Huelgas
IWW VS. UNEMPLOYMENT
MADERO: SUCESION PRESIDENCIAL
I'M A BUM
Fenvos
24. J. VIESCA
26 VACAS
27. CASAS G.
30 PALO MAS

JUL
PG
EFM
RFM.





Apuntes de Paul Leduc para el proyecto fílmico *La otra revolución*, en donde esboza su estructura cronológica que va de 1900 a 1910, México, *ca.* 1977. El documento recupera acontecimientos relacionados al movimiento magonista, precursor de la Revolución Mexicana.

*COMPLOT PETROLEO:
LA CABEZA DE LA HIDRA

una mini serie T.V. (4 horas) de:
Paul Leduc
basada en la novela de:
Carlos Fuentes
con:
José Alonso

Claudio Brook
Ofelia Medina
María Rojo
Blanca Sánchez
Leon Singer

Arturo Alegro
Eduardo López Rojas
Salvador Sánchez
Enrique Alatorre
Gilberto Peréz Gallardo
Guadalupe Konishi
Ligia Escalante
Pancho Cataneo
Max Kerlow
Claudio Obregón

foto: Angel Goded
sonido: Fernando Cámara
guión: H. Aguilar Camín
T. Pérez Turrent
producción: Jorge Sánchez
Dulce Kuri

*título provisional

México es un país, no un pozo petrolero
Carlos Fuentes

Hoja de prensa para promover la serie *Complot petrolero: la cabeza de la hidra*, México, *ca.* 1983.

Detalle de fotografía que acompaña el artículo "Los actores independientes echan mano de sus recursos. Obra de Carlos Fuentes para TV", en él se observa a Paul Leduc y a José Alonso durante el rodaje de *Complot petrolero: la cabeza de la hidra*. *El Sol de México*, Ciudad de México, 31 de marzo de 1981.

Fotograma de *Complot petrolero: la cabeza de la hidra* (1981) en el que aparece Luisa Riley, *ca.* 1981.

Luisa Riley **Documentalista**

Cuando Paul estaba escribiendo era distinto, no había tensión, sino que era un trabajo que, me parecía, fluía más. Las lecturas de guión eran muy bonitas. Juntaba un grupo de gente, de amigos cercanos, como Eugenia Huerta, nos sentábamos todos y él leía todo el guión. Luego cada quien opinaba, él anotaba todas las opiniones y volvía a leer fragmentos. También estaban los guionistas involucrados en los proyectos, como José Joaquín Blanco, David Viñas, Jacinto Barrera. Me parece que era un momento que funcionaba. En cambio, cuando producía, me parecía más complicado porque todos los proyectos tenían dificultades económicas, todos. *La Cabeza de la hidra*, por ejemplo, fue una locura porque no había dinero, porque se caía, o porque los derechos... Entonces ahí empezaba a crisparse y se volvía hermético, ya no sabías qué le pasaba. Me hice muy amiga de Dulce Kuri, que produjo muchas de sus películas en esa época, entonces yo le preguntaba: "¿Qué pasó? ¿Por qué hace cinco días que no habla?" Y ella me decía: "Es que el productor se fue" o "El actor le canceló el llamado". En fin, esas cosas que pasaban en las producciones lo ponía tenso.

Fotografías del rodaje de *Barroco* (1989), Santiago de Cuba, Cuba, 1988. Autor(a) s. i.

C

CANTINA HAWAII

¿YA ESCOGIERON.....? (guarda las cartas y vuelve a mostrarlas)
¿ESTÁ AQUÍ...?
¿NO ESTÁ...? ¡DESAPARECIÓ.....!

DANIELA
VOU-TE FAZER OUTRA....¿OLHA ESTA CABAZA....? (toma una de las varias.
diferentes y grandes calabazas que están sobre la mesa) PONGO AQUI...CIERRO..... PASO A MAO SOBRE A CAIXA.....¡AGORA DESTAPE .....!

MAX
¡ZÁCATELAS.....! ¡SE COCINÓ....!

DANIELA
AGORA DESTAPE CALABAZA....

MAX
¡AH CARAY....! ¡SE RELLENÓ.....! ¿CÓMO LE HICISTE...?

DANIELA
¡MAGÍA..! VOU TE MOSTRAR...SI VOCÉ ME ENSINA O TRUQUE DOS NAIPES

MAX
¡YA VAS....! DESPUES TE ENSEÑO EL TRUCO DE LOS NAIPES....NO IMPORTA CUANTOS MILLONES DE ESPECTADORES NOS ESTÉN VIENDO Y NO IMPORTA QUE CARTA ELIJAN....¡YO LA DESAPAREZCO....!

DANIELA
...VAMOS FAZER UN PRATO BRASILEIRO ¡MARAVILHOSO!
PARECE DIFICIL MAIS NAO E TANTO :
UMA "ABÓBORA RECHEADA DE MOQUECA DE PEIXE" , O SEJA:
UNA CALABAZA RELLENA DE PESCADO EN SALSA DE COCO...

COCO, CABAZA Y OUTRAS FRUTAS , VAI VER...
PARECE COMPLICADA, MAIS NAO E TANTO.

MAX
....VALE LA PENA PROBARLA....

DANIELA
O PRIMEIRO, PRECISAMOS DE UM "SOFRITO"...

MAX
¡AHORA MISMO...!

Lo "aparece" de una "bolsa mágica" :
SOFRITO : TOMATE, Y CEBOLLA, PICADOS ...SAL Y PIMIENTA...
Y EN ESTE CASO, ADEMÁS, PORQUE NO SIEMPRE LO LLEVA :
PIMIENTO PICADO (...EN CUADRITOS O EN RODAJAS...)

3 TOMATES, **2** CEBOLLAS Y **1** PIMIENTO....

DANIELA
ENTANTO, ESSE **KILO DE FILETES DE PESCADO** BRANCO.., MARINEI CON **2** DENTES DE ALHO, SUCO DE **2** LIMOES, ORÉGANO, SAL E PIMENTA
(DEIXÉ DESCANSAR PELO MENOS 20 MINUTOS, IDEALMENTE: **1 HORA**)

PP. 73-74
Extracto del guion de Paul Leduc para el piloto de *¡Échale salsita!*, un proyecto de cápsulas televisivas alrededor de la comida y cultura latinoamericana, México, marzo de 2010.

P. 72
Fotografías de *scouting* en bares y barrios de Latinoamérica para diferentes proyectos de Paul Leduc de los años noventa; y fotogramas de la película *Cobrador, in god we trust* (2007), *ca.* 2007. Autor(a) s. i.

AGORA, FRIA UM POUQUINHO O PESCADO, POR FAVOR...
4 OU 5 MINUTINHOS, SO...
MISTURANDO JUNTO COM "SOFRITO...."

MAX

FREIMOS EL PESCADO, MEZCLADO CON EL SOFRITO....
SIN ACABAR DE COCINARLO... NADA MÁS "SELLARLO"...
...PARA QUE CIERREN LOS "POROS" DE LA CARNE...
Y GUARDEN LOS JUGOS Y EL SABOR DEL PESCADO...
(los mete en otra "caja magica", la toca con su varita "mágica" y los saca ya fritos)

DANIELA

AQUI, APARENTEMENTE, A COISA SE COMPLICA, MAIS NAO.....
AGORA, EU PRECISO UMA LEITE DE COCO...

MAX

¿LECHE DE COCO....? ¡ AHORA MISMO...!
"aparece la leche de coco"
...EN TODO CASO, YA LA VENDEN HECHA EN MUCHOS LUGARES...
PERO SI LA QUIEREN HACER NATURAL NATURAL...SOLO HAY QUE TOMAR
DOS COCOS SECOS, ABRIRLOS POR LA MITAD
Y CON UNA CUCHARA RETIRAR LA PULPA BLANCA..
Y PONERLA EN LA LICUADORA CON **DOS** TAZAS DE AGUA..
SE MÉZCLA..SE CUELA...
¡Y YA ESTÁ LA CREMA DE COCO....! ¡FÁCIL Y MÁGICO...!

DANIELA

ENTAO.... AJUNTAMOS A LEITE DE COCO AL PESCADO
MEIXENDO CUIDADOSAMENTE...
Y COCINAMOS TUDO JUNTO **UNS 15 MINUTINHOS**
.....ATÉ QUE O PESCADO ESTÉ SUAVE...

FINALMENTE , UM POUCO DE CILANTRO O DE HIEBABUENA,

MAX

Y LO QUE YA TENEMOS HECHO, ES UN PESCADO EN SALSA DE COCO...

DANIELA

¡BELEZA...! MESMO ASÍM, E MARAVILHOSO..
...UMA "MOQUECA DE PEIXE"...."MOQUECA DE PESCADO"...
UM PRATO BAIANO,....BRASILEIRO...
....MAIS PARA QUE A RECEITA SEJA COMPLETA,
E PRECISO MISTURAR AO FINAL UMAS
2 CUCHARADAS DE AZEITE DE DENDÉ
...QUE É UM AZEITE FEITO COM O CORACAO DE UMA PALMA
QUE NAO SIRVE PRA FREIR COMO OUTROS AZEITES,
MAIS SO PRA DAR UN SABOR ESPECIAL
Y SOBRE TUDO : UN COLOR DOURADO MARAVILHOSO...

MAX

"aparece" la botellita
AQUI TENGO UNA BOTELLITA DE ACEITE DE DENDÉ...
PARA QUE LO CONOZCAN....
...ES DIFÍCIL CONSEGUIRLO FUERA DE BRASIL,
PERO AÚN SIN ESO, LA MOQUECA...LO QUE LLEVAMOS HECHO..
YA ES UNA DELICIA...

DANIELA

P. 75

Nota de prensa de Amaia Ereñaga, publicada a raíz de la proyección de *Dollar Mambo* (1993) en el Festival de Huelva. En ella se narran los problemas de producción y financiamiento a los que se enfrentó Leduc durante su filmación. *Donostiako Zinemaldia*, España, 23 de septiembre de 1993.

Página con recetas de bebidas para cine bar, un proyecto que Leduc intentó realizar en varios puntos de Latinoamérica, México, *ca*. 2003.

Fotografías de *scouting* y fotogramas de la película *Latino Bar* (1990), Venezuela, *ca*. 1990; fotografías en barrios de Latinoamérica para diferentes proyectos de Paul Leduc, *ca.* 2000; y fotografías de lugares posibles para establecer un cine bar en La Habana, Cuba, *ca.* 2002. Autor(a) s. i.

Paul Leduc va a abrir un bar

■ Se declara «harto de tener que pedir limosna» para hacer una película. ■ El director mexicano presentó «Dollar mambo» en la sección oficial. ■ También hubo problemas y se proyectó una copia de trabajo.

Hubo aplausos al final de la película, aunque en la rueda de prensa posterior se notaban cargas de profundidad. "Dollar mambo" tuvo también problemas, tanto de imagen como de sonido, ya que se tuvo que emitir una copia de trabajo debido a que la original se había perdido en París.

DONOSTIA
Amaia EREÑAGA

Angel Amigo, de Igeldo Produkzioak, que, junto con Euskal Media, es una de las quince entidades coproductoras de "Dollar mambo", explicó una vez finalizada la proyección los problemas que habían surgido. Leduc apuntó, incluso, que estuvieron a punto de no presentar la película en el festival pero que pesó más el compromiso personal adquirido con Manuel Pérez Estremera.

De todas formas, algunas de las críticas iban más allá del estudio de la copia. La película continúa en la línea de "Latino bar", la anterior producción de Leduc, en el sentido de que no

Paul Leduc y Roberto Sosa, el protagonista de «Dollar mambo». Jabi CALLEJA

RECETAS

rep. dominicana	**morir soñando**		
	jugo de naranja	5 ó 6 nar.	revolver despacio para no cortar leche.
	leche evaporada	1	vainilla al final.
	azúcar	3 cuch	
	vainilla	pizca en polvo	
	hielo		
	vodka o ron		
surinam	**konsa**		dejar fermentar por varios dias
	jugo de caña		en lugar oscuro y fresco.
tex mex	**margarita**		
	tequila	5 cl	
	triple seco	2 cl	
	limón	4 cl	
	hielo	8 a 10 cubitos	
tex mex	**tequila sunrise**		
	hielo		
	tequila		
	jugo de naranja		en ese orden...
	granadina		
tex mex	**acapulco de noche**		
	tequila	2 medidas	impregnar borde de vaso con azúcar.
	ron bl	1 medida	
	jugo de naranja	3 medidas	
	azúcar negra		
trinidad y tobago	**ponche de ron**		
	j de limón	1	"one of sour,
sirup	(50% agua/azúcar,hervido 5 min)	2	two of sweet,
	ron	3	three of strong
	hielo	4	and four of weak...."
uruguay	**mate con hierbas**		
	(mezclar con thés...) (?)		soda el final.
usa	**ice cream soda**	helado	
		jarabe o granadina	
		soda	
venezuela	**guarapita criolla**		
	"papelón"	1 (raspado)	para 20 personas
	ron blanco	3 botellas	
	limón	1 1/2 taza j.de limón	revolver, embotellar, refrigerar 5 horas
	bicarbonato de soda(?)	3/4 cucaradita	

8

PP. 76-77
Fotografías de *scouting* en bares y barrios de Latinoamérica para diferentes proyectos de Paul Leduc de los años noventa, entre ellas una imagen del interior del Salón Barba Azul de la Ciudad de México; y fotografías de la filmación de *Dollar Mambo* (1993), Ciudad de México, *ca.* 1993. Autor(a) s. i.

Fotogramas de *Latino Bar* (1990), Venezuela. Autor(a) s. i.

Volante promocional de *Dollar Mambo* (1993), diseñado por Rafael López Castro, México, 1993.

Cartel de la película *Latino Bar* (1990), diseñado por Pierre Collier para su distribución en Europa por Les Films de l'Atalante, Francia, 1992.

Página interior del cuadernillo promocional de *Dollar Mambo* (1993), diseñado por Rafael López Castro para Programa Doble, México, 1993.

Pintura que perteneció a la decoración del Salón Colonia en la Ciudad de México, después apareció en *Dollar Mambo* (1993), y finalmente, fue decoración de la casa de Leduc.

Fotograma y cartel de *Latino Bar* (1990). El cartel fue producido para la distribución de la película en España, 1991.

Escultura de la santa brasileña Esclava Anastasia y estampa de la Ánima Sola Encadenada. Las dos piezas aparecen en *Latino bar* (1990). Parte de la colección de objetos que decoraba el estudio de Leduc.

Proceso de construcción de pechos falsos utilizados como parte de los efectos especiales, a cargo de Guillermo del Toro, para la película *Dollar Mambo*, México, *ca.* 1993.

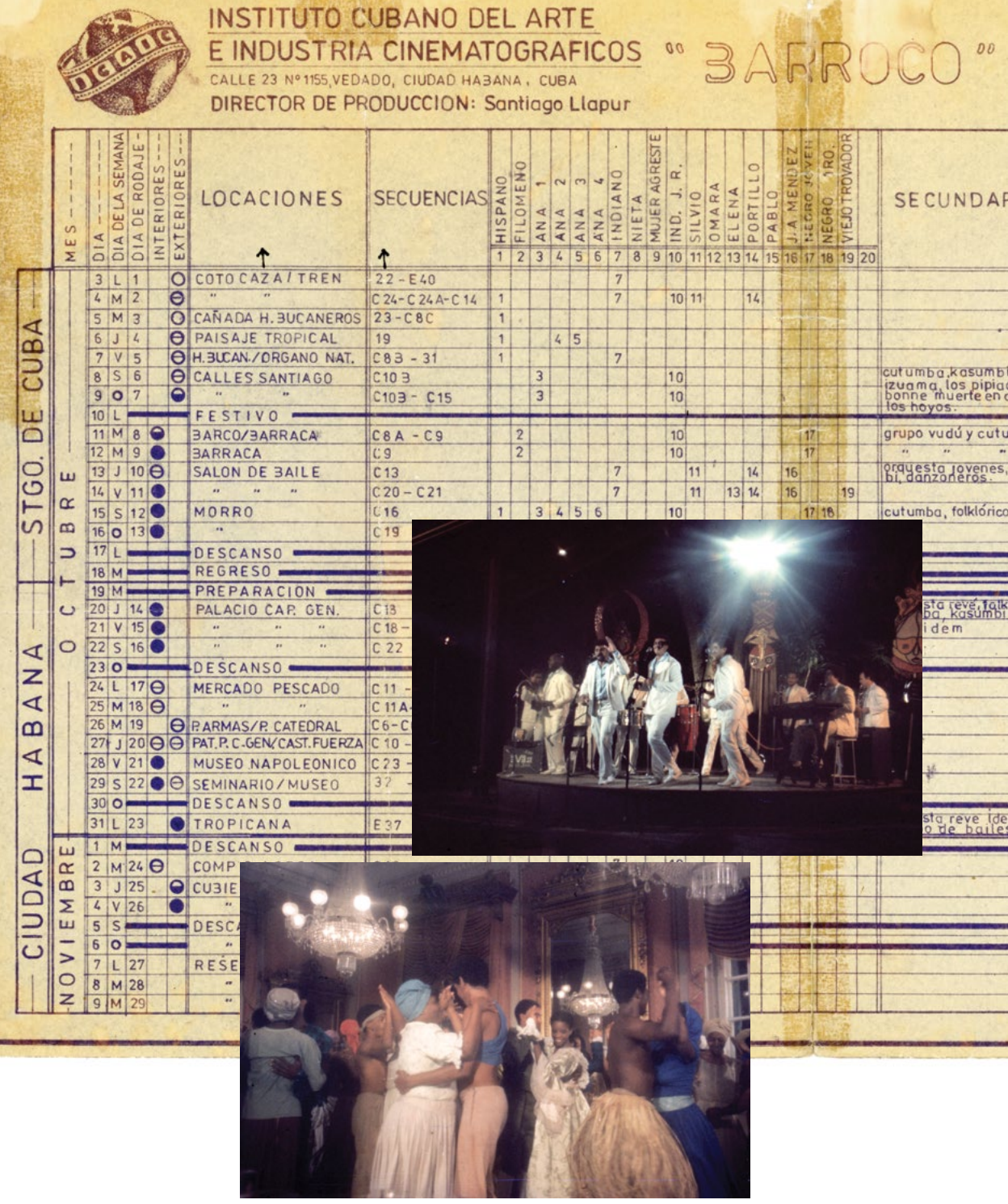
Fotografías de la filmación de *Dollar Mambo* (1993), México, *ca.* 1993. En ellas se observa a la actriz Dolores Pedro en el momento en el que desolla su pecho, y, en el piso, abrazada por Roberto Sosa. Autor(a) s. i.

P. 79
Letrero que decoraba el estudio de Paul Leduc, México, s. f.

En *Barroco*, Paul nos dirigió musicalmente. Nos ponía música, casetes con lo que estaba fraguando musicalizar la película. Los escenarios, por su parte, estaban vestidos de una manera tan vasta y maravillosa que no había que actuar porque había mucho que ver en la escena. Lo que era un reto era mantener una coreografía con la cámara. Caminar sintiendo el *dolly*; había una cadencia, un ritmo, un *tempo*, que a veces lo daba la cámara y a veces lo dábamos los actores con lo que Paul nos pedía que hiciéramos. Era un juego dancístico con la cámara, un gozo, un disfrute.

En el caso de *Latino Bar* trabajamos mucho a través de los sentidos. Me acuerdo que dividimos el guion en el gusto, el oído, la vista y el tacto; está segmentado así. Hay escenas en donde él quería trabajar a partir del tacto, de sentir la piel de la compañera o el objeto que tenía en la mano, la rugosidad de la puerta. En otras, quería trabajar a partir de lo que se escuchaba, entonces teníamos que trabajar con el golpeteo del ruido del agua en las casas que estaban sobre palafitos y debíamos escuchar el crujir de la madera al caminar. Había que trabajar sobre eso, sobre los sentidos. Actoralmente es un gozo poder trabajar desde los sentidos.

Paul creía en los actores, pero la omisión de la palabra tenía que ver con un asunto de postura ideológica, de visión política respecto al silencio de América Latina, al silencio del ser humano, a la pérdida del valor de la palabra. ¡El silencio se puede convertir en un vaso comunicante tan expresivo! Si hablando, si expresando, si gritando, si alzando la voz no somos escuchados, pues ¿qué ocurre con este grito de silencio? El planteamiento de Paul en estas películas: *¿Cómo ves?*, *Dollar Mambo*, *Latino Bar*, era que íbamos a hablar a través de un lenguaje más universal, uno que todos pudiéramos comprender, y ver si así somos escuchados.



Plan de filmación detallado de *Barroco* (1989) para el rodaje en las locaciones de Santiago de Cuba y La Habana, Cuba, 1988; y fotografías del rodaje en Cuba y España, 1989. Autor(a) s. i.

Cecilia Toussaint **Cantante y actriz**

Paul oía mucha música, tenía buen gusto. Yo sentía que tenía una postura muy abierta, no estaba casado con una sola forma; siempre estaba abierto a escuchar otras cosas y trataba de encontrarles algo. Me acuerdo de un día que fue muy lindo para mí, muy significativo. Me sacó un libro de fotos de las favelas en Brasil y puso música de fondo, me di cuenta de que me estaba musicalizando las fotos y acabé llorando, fue muy emocionante. La música sí era un personaje importantísimo en la relación con Paul. Siempre había música de fondo.

o DIRECTOR: Paul Leduc.
o PRODUCTOR EJEC.: J. A. Pérez Giner.
o DTOR. FOTOGRAFIA: Angel Godec.

RIOS	FIG. HOMBRES	FIG. MUJERES	FIG. NIÑOS	UTILERIA DE ACCION	INSTRUM. MUSICALES	EFECTOS	PLAY-BACK
	15			venado, tren.	tambores, trombones, tubas.	antorchas.	toque caraball.
	7			botes.	cello.	armas, fogatas, humo.	
	25			caballos.		armas.	la guerra.
	10	1		carabela, unicornio, majaes			
					cello.	caldo humeante, armas.	la oriental.
, oluga, os, e. cueros,	2	0	0		tambores.	humo.	
					"	"	
mba	3	0		carreta, palomas	tambores.	levitación, fuego.	
				carreta.	"	levitación, fuego.	
kazumé	22				varios		danzon
	6		1		guitarras.		
oriente	25				tambores.	antorchas, armas.	
	10	1				" . Torturas.	Redoble de tambor.
tórico ,etc	1	0	0		varios	talco o confeti.	son de la loma.
	100				"	agua " " .	y BARBERO
						" / espuma.	
					guitarras.		
	1			caballo, coche, carretones.	varios.	fuego, humo, viento	
	57			botes carnaval	tambores	humo	
					organo	antorchas	fogata y fuga de bach. son de la loma.
					"	"	
m sec18 s	1	6	0		varios		son de la loma
					varios, piano cola		serenata schubert
				galeon	guitarra tambores	sangre	
				"	" "		

andy-ICAIC, 1988

Tambores miniatura que Paul Leduc obsequió a su hijo Juan. Parte de la colección de objetos con la que Leduc decoraba su casa.

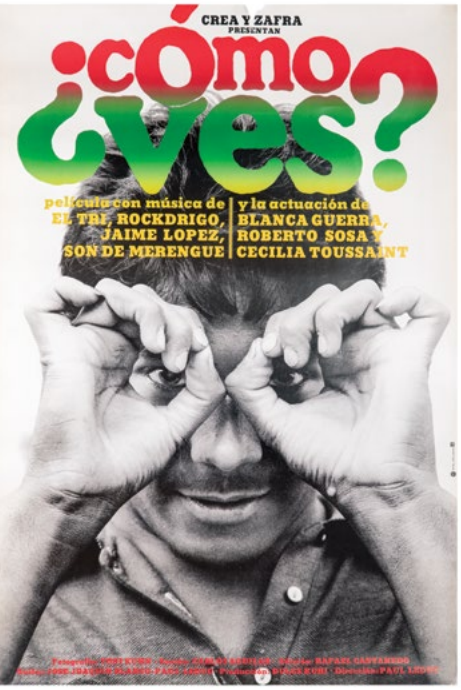
Fotografía de miembros de Punk Not Dead (PND) durante el rodaje de *¿Cómo ves?* (1985), Mercado del Valle, México, *ca*. 1985. Al fondo se encuentra Dulce Kuri, productora de la película. Autor(a) s. i.

Fotograma en el que aparece Rockdrigo González en *Hurbanistorias* [sic.] - *Con la música por dentro* (1985), *ca*. 1985.

Fotograma en el que aparece Cecilia Toussaint en *¿Cómo ves?* (1985), *ca*. 1985.

Notas escritas por Leduc para su blog *Kit de primeros auxilios*, México, 2020.

Invitación a la proyección de *¿Cómo ves?* (1985) en la sala del Crea, colonia San Rafael, México, *ca*. 1985.



Cartel promocional de *¿Cómo ves?* (1985), diseñado por Rafael López Castro, México, 1986.

Fotograma en el que aparece El Tri en *¿Cómo ves?* (1985).

Casete con la música de *¿Cómo ves?* (1985), interpretada por El Tri, Cecilia Toussaint, Rockdrigo, entre otros, México, *ca*. 1985.

Hurbanistorias ■ Foto: **Fabrizio León**

Fotografía de Fabrizio León publicada en la prensa, junto a una nota de Arturo García Hernández en la que se detalla la polémica de la obra y el patrimonio de Rockdrigo González. *La Jornada*, México, 13 de noviembre de 1986.

VOLC 2008

1. Acto I: Camino de Pétalos / TEMA Prom... 2:36
2. Acto I: Procesión / PERCUSIONES Y "BAN... 4:27
3. Acto I: Danza de los Muertos / PRIMOR... 8:33
4. Acto I: Despedida..0.24a..32mx–1.37a2... 5:49
5. F. Liszt: Romanza Olvidada / Jimena Gim... 3:54
6. J. Sibelius: Melancolía / Jimena Giménez... 13:14
7. Rye Whiskey / Woody Guthrie 2:12
8. I Don't Wanna Grow Up / Tom Waits 2:31
9. Whiskey in the Jar / Grateful Dead 5:18
10. Una Palomita / LAS JILGUERILLAS 2:58

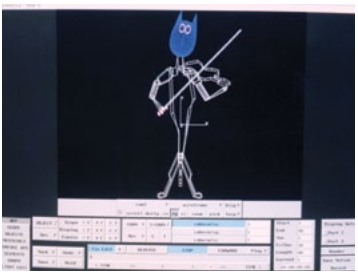
Lista de temas musicales que Paul Leduc consideró para el proyecto *Alrededor del volcán*, México, 2008.

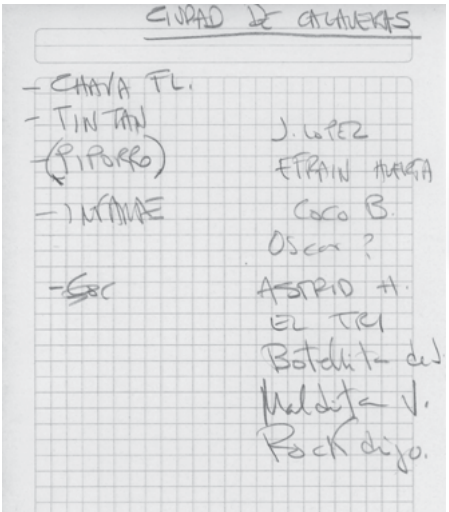
Escultura de Pérez Prado santificado adquirida en el Salón Los Ángeles. Parte de la colección de objetos con la que Leduc decoraba su casa.

Casete con una selección musical de Paul Leduc, México, s. f. Incluye piezas de Pérez Prado, La Maldita Vecindad y El General.

Fotogramas con escenas de Amparo Montes en *Complot petrolero: la cabeza de la hidra* (1981) y de Neidy y Banda Parato-dos en *Cobrador, in god we trust* (2007).

Zapatos miniatura estilo oxford brogue. Parte de la colección de objetos con la que Leduc decoraba su casa.





Plan de trabajo para la serie televisiva *Cancionero del amor*, México, *ca.* 1994. En el documento, Leduc clasifica géneros musicales e intérpretes que formarían parte del programa.

Fotograma de Bartolo, personaje del cortometraje de animación *La flauta de Bartolo o la invención de la música* (1997), y una fotografía del proceso de animación de otro personaje, inspirado en la *Gatomaquia* de Vicente Rojo, para la misma animación, México, 1997.

Fotograma de *¿Cómo ves?* (1985), en el que aparece Blanca Guerra.

Nota escrita por Paul Leduc, México, s. f. Probablemente Leduc planeaba un proyecto nombrado *Ciudad de calaveras*, musicalizado con la lista de artistas que aparecen en la nota.

Casete con canciones de Francisco Gabilondo Soler "Cri Cri", interpretadas por Jaime López, Cecilia Toussaint y Johnny Laboriel, para *La casita de Cri Cri*, México, 1995.

ESTILO "MUSIC HALL" / COMEDIA MUSICAL :

1 2

TO
(1:00)

Tom "baila" con algunos pasos sencillos "de music hall" ,
probablemente (depende de Tom) basados en una coreografía simple
pre-establecida.
Quizá Tom prefiera improvisarlos o tener la colaboración de alguna coreógrafa.

2 3

TOC
(2:57)

Un pequeño grupo del público (quizá 3 ó 4 muchachas y un par de muchachos)
(variable según locación) suben al escenario y bailan "informalmente".
Incluso puede ser con diferentes estilos aun cuando armonicen entre ellos.

La escena establece que un grupo de músicos y no músicos, sube a escena para que
Tom "los dirija" y supuestamente "hagan la música", con instrumentos "normales" y
"anormales"
(como máquinas de escribir y otros)

Quizá alguno (s) (pero no todos) baile mientras toca algún instrumento
("anormal" , quizá)

Al subir a escena llevan vestuarios normal, cotidiano y sencillo.
En algun momento su vestuario cambia por alguno más espectacular,
más de "show business"

3 4

PERISSÉIA
(4:37)

Para terminar el show "en grande", con esta música entran a escena bailarines,
músicos y coro.

Tom Zé clasifica esta música como "samba-rap" lo que apunta hacia dónde puede ir
la coreografía, explosiva y "brasileña" : un tanto carnavalesca, sin caer en los "clichés"

4 5

JINGLE DO DISCO
(1:06)

2 parejas bailan una breve coreografía (1 minuto aprox.) irónica, "carmenmirandesca",
casi televisiva sin serlo.
(se trata de un supuesto "comercial" de TV)

TOM ZÉ
Vamos aproveitra esse troço aqui...
Escutem isso.

Manipula a mesa de som.
Ouvimos "Passagem de som" (3:29)
Na medida em que a música avança, vamos descobrindo microfones,
MÚSICOS e CANTORES.

TOM ZÉ rege o novo grupo.

Alô! Tem som aqui neste microfone? Quanta microfonía!
Alô alô som
o cio do som
alô alô som
o vinho do som
alô alô som
a caixa de som om om
a caixa de som om om

Aparece um ENGENHEIRO DE SOM manipulando os botões da mesa:

Bota un pouco mais de agudo
aqui para o vocal
O sal que tempera o vocal

As pessoas conformam um CORO:

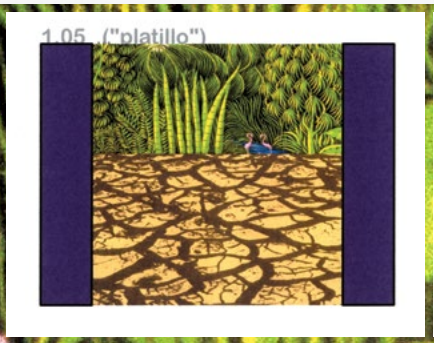
Tão grave é mau
Tão grave é mau

Os BAILARINOS regressam para ouvir a música e ficam um momento discretamente no fundo do estúdio. Logo começam a dançar.

Arma-se um número musical:
TOM ZÉ regendo, os MÚSICOS tocando, os BAILARINOS dançando,
os JOVENS ouvindo e marcando o ritmo.

Mais grave aqui no cantrabaixo
que me desabotoa numa boa
e me racha por baixo

E que me racha por baixo
que me racha por baixo
Um toque na sua guitarra
me amarra e grita no meu peito
Um toque no seu bandolim
que jasmim sobre mim
Sobe em mim



Documentos de la carpeta de preproducción de *Tatuarambá*, México y Brasil, *ca.* 2002. El proyecto fílmico, de la autoría de Paul Leduc y Orlando Senna, gira en torno a la figura del músico brasileño Tom Zé; la carpeta incluye, entre otras cosas, el guion cinematográfico, el plan de coreografías, el *storyboard* y las notas de prensa.

Hacer del continente un salón de baile y del salón una película

Anacarsis Ramos

*

Máscara tallada en madera con gafas sobrepuestas. Parte de la colección de objetos con la que Leduc decoraba su casa.

Paul Leduc trabaja la convención del tiempo en sus películas, enfocándose en representarlo como un espacio de fuerzas históricas y lecturas en tensión. Un tiempo no lineal que no avanza de atrás hacia delante, sino que gira alrededor de los cuerpos, ejerciendo presión sobre ellos hasta que se rompen y exponen su fractura. Un tiempo que, por su incapacidad de comprensión como unidad (por su falta de unidad en la realidad), se nos presenta fragmentado en pequeños e intensos instantes de lucha. Alejando a lxs espectadorxs de toda convención reconfortante de progresión.

¿Cuáles son los lugares donde vemos hacerse presentes las fuerzas antagónicas que moldean nuestra vida? El campo de batalla, obviamente, pero con inteligencia, también en algunas canciones, en el *Latino Bar*, en el cabaret de D*ollar Mambo* y en algunas pinturas de Frida.

Leduc hace películas como si fueran teatro en cuanto a su potencia de crear escenarios.

Letrero que decoraba la entrada del estudio de Leduc.

Crear escenarios podría entenderse como diseñar un vacío de formas determinadas. Un vacío que a través de sus relieves genera un marco de lectura específico. En *Latino Bar* o en *Dollar Mambo*, los espacios de acción se vuelven en sí mismos lugares-metáforas o vacíos-metáforas que generan modos de lectura política de lo que en ellos sucede.

Un espacio de claridad artística delimitado por zonas de alta tensión discursiva que nos permiten reconocer a los sujetos que los atraviesan como sujetos de una historia concreta, verlos con su pasado, despojados de esa astuta capa de distorsión perfecta que llamamos normalidad, y que en el cine ha sido reforzada por la lógica realista.

Colección de diversas piezas de arte popular y de carácter religioso que representan manos. Dos de ellas, rodeadas de ángeles, aparecen en *Latino Bar* (1990). Estos objetos eran parte de la decoración de la casa de Leduc.

Esculpir el tiempo y coreografiar el tiempo y distorsionar el tiempo y desordenar el tiempo y cambiar el tiempo y enrarecer el tiempo y politizar el tiempo y pervertir el tiempo.

**

Mexican Curious Vagón: Yo, un bato latino blanco, desclasado, escribiendo estas notas para FICUNAM en el último vagón del metro. Él, un hombre afromexicano explotado que sale de trabajar de la obra en alguno de los nuevos emplazamientos del cartel inmobiliario, en la colonia Del Valle. Un ciego canta «Yo ya me voy a vivir a los desiertos» mientras atraviesa el vagón golpeando los pies de los pocos hombres solos que hay, y sacudiendo su botecito de monedas. Yo empiezo a mamar. La policía entra con sus trajes de mariachi e instrumentos, nos separa y nos carga entre sus brazos en una coreografía hermosa mientras entonan «El mono de alambre».

***

Igual podríamos hablar de que Paul Leduc era un burgués que se acercaba a la realidad con una idea exótica y trabajaba su cinematografía con la mirada de un coleccionista popular, pero eso lo podemos decir de todo el cine mexicano contemporáneo.

También podríamos decir que para hacer cine en este país uno tiene que ser o volverse burgués. Que los sistemas de producción y exhibición del cine siguen siendo estructuralmente clasistas, y que solo una reducida cantidad de

personas pueden hacerlo, lo que hace que la mayor parte de las narrativas, y en específico la forma de acercarse a la realidad, sea la de la burguesía. Supongo que, como todo, más que señalar a los sujetos habría que criticar la estructura y la forma en que el clasismo se ha vuelto un modelo de producción.

La cualidad artística de los burgueses es su curiosidad erótica. También el mayor peligro que representan.

> El Nuevo Cine Latinoamericano (no tiene sentido mitificarlo) es aún cine burgués. Pequeño burgués. De origen y de lastres. La gran mayoría, la aplastante mayoría de los cineastas son (somos) pequeños burgueses más o menos proletarizados por las circunstancias, y más o menos politizados por los libros, los viajes y las imágenes, las implacables imágenes que nos rodean. Y tratan (tratamos) de contar, lo que vemos (y, a veces, lo que imaginamos) a públicos que suponemos ávidos de ver y oír «nuestras verdades». Y (problemas de distribución aparte) en infinidad de casos el público vuelve la espalda y prefiere enajenarse con el hollywoodazo de moda.[1]

Letrero de avión con el que Leduc decoraba su baño.

Amo a mis amigos, pero me han hecho tan fresa.

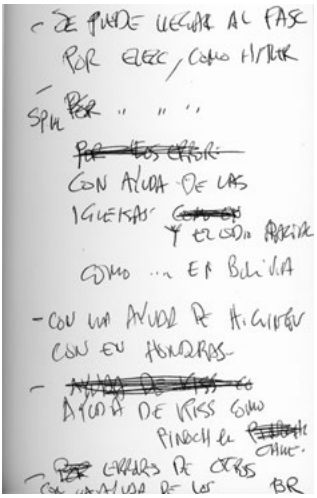
****

¿Qué buscamos experimentar al crear un escenario? *Post-nut clarity.* El estado de lucidez tras un orgasmo donde podemos ver las cosas en su lugar. Donde entendemos la fuerza que la narrativa tuvo sobre nosotros para llevarnos hasta aquí y ahora. Tras haber llevado al máximo la fuerza de su placer, nos sentimos libres de ella. Podemos mirarnos con un poco de asco, tristeza o pequeña dicha, pero casi siempre tranquilos, sin mucho drama. Pareciera que el drama tiene que ver más con los espacios de ilusión y de efecto. Nosotros ahora vemos las cosas con distancia. Con extrañamiento de ese cuerpo ajeno, y sabemos que es momento de irnos.

De las películas de Leduc pienso que tenemos que acercarnos a sus historias con una curiosidad erótica y musical, para alejarnos de nuevo con aletargamiento y rencor.

Colección de cabezas de origen prehispánico y colonial, intervenidas por Paul Leduc. Estos objetos eran parte de la decoración de la casa de Leduc.

1 Paul Leduc, «Caminar por el continente», *Revista Cine Cubano*, núm. 105, p. 67, recuperado en Sergio Trabucco [blog]. Disponible en https://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/06/24/caminar-por-el-continente-paul-leduc-2/.



La potencia que encuentro en varias de estas películas es que, a través del espacio, Leduc logra crear dinámicas ficcionales internas puramente políticas. En su abstracción, toda acción de los personajes se vuelve un acto simbólico. Mientras que los personajes parecen guiarse por una lógica naturalista y minimalista (reducida muchas veces a bailar), el espacio en que se mueven se reconoce siempre como un lugar abstracto, lo que hace que, como espectadores, nos mantengamos «extrañados», activos, buscando pistas, al igual que un detective que mira con distancia y está seguro de que aquella normalidad es un montaje.

Otras veces las intenciones de Leduc son transparentes. La presencia de ciertos personajes, ciertos lugares, ciertas canciones y bailes es todo el mensaje.

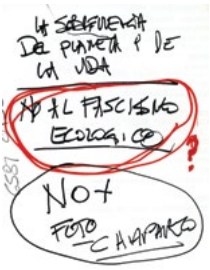
Bailamos esta noche sobre miles de muertos.

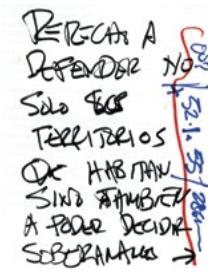
Notas de Paul Leduc escritas durante su último año de vida, México, 2020. Destacan algunas ideas alrededor de sus proyectos de activismo *No+ Si+* y el blog *Kit de primeros auxilios*.

El que se atraviese este escenario politizado bailando, nos habla algo de la especificidad del espíritu latinoamericano.

Leduc pareciera reconocer la gran cantidad de información que los grupos sometidos han codificado en los bailes y la música. Y en el transcurso de la película se vuelven a revelar como textos, al ser la principal y casi única fuente de información ante la cámara. Todo antagonismo sucede en este plano también.

Uno de los aspectos del trabajo de Leduc, con el que me considero vinculado, es su interés por reflejar cómo los procesos históricos afectan las expresiones culturales, a la vez que las expresiones culturales contienen información cifrada de dichos procesos. En ese sentido la cultura popular y la cultura pop, respectivamente, son campos ideológicos en los cuales podríamos rastrear relaciones de poder, dominación y resistencia. Más que investigar la forma en que la realidad social de una región se ve afectada por los enfrentamientos sociales, Leduc se enfoca en ver cómo las expresiones populares de esa realidad cambian a causa de dichos ajustes históricos, y las respuestas complejas que el arte desarrolla con relación a la realidad, pues una lectura plana tomaría el camino de criticar estas expresiones, asumiendo que simplemente asimilan la cultura hegemónica. No obstante, la realidad de la música en Latinoamérica ha sido mucho más compleja en su forma de apropiación e hibridación con respecto a las fuerzas que han intervenido.





La película como un museo de los fracasos latinoamericanos y de las intervenciones coloniales e imperialistas. Y Leduc como un curador de canciones, grupos musicales, danzas y objetos que evidencian la resistencia.

Letrero que decoraba la casa de Leduc.

Judas de papel maché en forma de Osama Bin Laden. Parte de la colección de objetos con la que Leduc decoraba su casa.

Estos pequeños objetos sintetizan grandes procesos históricos y lo hacen con crueldad, agitación y caricatura. Toman una dimensión política, se vuelven las únicas pistas y, quizás, los únicos referentes de lo real en estos teatros. El contexto. Pruebas de los crímenes intervencionistas y amuletos de resistencia.

El pop aparece desgastado en esta parte del continente, como un Mickey Mouse oxidado en el altar de una cantina vieja.

> Hoy casi todos los cineastas jóvenes nos detestan, lo cual me parece muy sano y correcto, y es lo que tienen que hacer. Nosotros —yo por lo menos— detestábamos al Indio Fernández, a Gavaldón, a Galindo y a todos ellos. A Galindo, menos —e Ismael Rodríguez me caía bien—. Pero todos los otros no, e incluso hoy no me interesa lo que hacían; para mí era y sigue siendo el cine priísta. Es decir, la foto de Gabriel Figueroa es una foto priísta: es una muy buena foto en términos técnicos, en el mundo de los premios y los homenajes y todo eso, pero es un tipo de mentalidad que en otro país la llamarían estalinista... o fascista. Es esa grandilocuencia de Pedro Armendáriz levantando la ceja, y las actrices levantando la otra ceja, y esa manera de hablar y los guiones... Bueno, a mí me parece insoportable.[2]

*****

Reviso la bitácora de sus proyectos, como aquel musical que Leduc realizaría con Tom Zé, frustrado por la crisis, y me conmueve su fascinación por los teatros populares: espacios vacíos para el baile, como el salón de fiestas, la pista del bar, el teatro del crucero turístico. Esos espacios que se han reapropiado la idea de escenario en formas *kitsch* y que al entrar al mundo de la película adquirirán un carácter de *mise en abyme*, de metáfora discursiva. Me conmueve porque es una fascinación que comparto.

Propuesta de locación para el proyecto de Paul Leduc *Tatuarambá*, un musical sobre Tom Zé, y una fotografía que tomé en un viaje familiar pensando en hacer una coreografía con mi madre.

2 Aleksandra Jablonska y José Axel García (coords.), *Nueve miradas a la obra de Paul Leduc*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2021.

Señal de carretera con rayones, dibujos, frases y un logo del PRI. Parte de la colección de letreros e impresos con la que Leduc decoraba su patio.

Teatros abiertos, teatro de la ciudad y del continente. Capaces de delimitar un escenario pero abiertos en su contexto. Espacios que absorben la textura de sus fantasmas políticos y devuelven esa textura como plasticidad identitaria.

¿Qué buscamos experimentar al crear un escenario? La relajación del cuerpo tras el baile intenso. Él ánimo espiritual. El cansancio inteligente. Aquellas cosas que llevan consigo los que han bailado intensamente, los que dejan la vida en la pista de baile y abandonan el bar en la frescura de la noche.

Uno de sus proyectos proponía un cine-bar. Buscó opciones en Francia, Cuba y Brasil. Acortar las distancias entre la proyección y la conversación, que pasadas unas copas, se puede volver más honesta, más alterada, más expansiva. Qué dulce, un visionado ligeramente ebrio.

Reconoce la importancia del bar y sus cantos de alto volumen en el desarrollo del cine latinoamericano y la política de izquierda.

******

Una pregunta que no me gustaría responder en este texto: ¿por qué Paul Leduc elige el fragmento no lineal como forma narrativa para expresar las existencias que decide poner en pantalla?

Caricatura realizada por Paulo Caruso durante el programa *Roda Viva*, donde Leduc participó para la promoción de *Cobrador, in god we trust* (2007), São Paulo, Brasil, 27 de julio de 2007.

El peor cine latinoamericano, el que se ha pretendido perfecto, hollywoodense y «bien escrito» ha mostrado su fracaso estrepitoso y sus deformaciones. Acaso mejor, se podría elaborar una «teoría del guión imperfecto». Aunque, claro, imperfecto, pero mejor escrito si cabe. Pero el ojo trepanado por Buñuel, el ojo del perro andaluz, sigue siendo la fuente más rica que tenemos. La violencia y la síntesis, las imágenes sin fin, y si se quiere ¿por qué no? la perfección de lo «mal escrito». Lo mal pensante.[3]

Nos hemos acostumbrado tanto a la violencia de contar la vida en forma de líneas alrededor de un conflicto o alrededor de una tesis, que cuando alguien piensa la vida en formas distintas a causas y efectos reaccionamos con enojo. Como ante un perro domesticado al que se le pidió constantemente que baile y un día ya no lo hace más.

3 Paul Leduc, *op. cit.*

Cada vez más la cinematografía como una proyección de la especulación y los estudios de mercado. Cada vez más la película como una trampa de ratones morales con el queso de la representación complaciente.

Se habla demasiado de conservar la atención del público. Como si la película fuera un farol de la calle, un plato de fruta dulce, un pedazo de mierda caliente. Y lxs espectadorxs mosquitos, abejas o moscas verdes.

Y, sin embargo, hemos tenido las mejores ideas en el aburrimiento y en la ensoñación de una tarde calurosa. Las hemos tenido viendo películas que nos dejan pensando, que pasan largo tiempo proyectando gente que sueña. Que regresan siempre a la misma imagen. Las hemos tenido cuando miramos la pantalla pensando en cosas muy lejanas a esta sala de cine.

Hay que buscar crear aburrimientos preciosos como si de una política del tiempo se tratara.

****

Leduc en la escuela de arquitectura. Leduc en Francia en el 67. Leduc realizando un documental sobre la lucha en San Salvador. Leduc siendo censurado por Canal Once por su crítica a la distribución nacional, el día que le dieron el Ariel de Oro por su trayectoria. Leduc decidiendo que su primera película fuera un falso documental. Leduc garabateando. Leduc preguntando por la salsa que sonaba en un bar de Cuba. Leduc en clases de teatro con Seki Sano. Leduc haciendo *Reed* con amigos. Leduc filmando un beso lésbico en *Frida*. Leduc en correspondencia artística con Tom Zé. Leduc declarando en una entrevista que su película que participaría en Cannes no era mexicana. Leduc caminando por el continente. Leduc grabando a Rockdrigo.

Colección de figuras de representaciones femeninas de origen y soportes diversos. Estos objetos eran parte de la decoración de la casa de Leduc.

Figuras conocidas como "Las tres potencias", símbolo central del espiritismo venezolano, del Taller Artístico Santa Cecilia, Maracaibo, Venezuela, s. f. La pieza aparece en *Latino Bar* (1990) y fue parte de la decoración de la casa de Leduc.

Leduc tomando en un bar con Juan José Gurrola y criticando el proyecto de Siqueiros. Leduc grabando a Silvio Rodríguez en una adaptación barroca de una novela de Carpentier. Leduc grabando un sueño de venganza social en Brasil, Nueva York, México y Buenos Aires. Leduc viajando y viajando y viajando por Centroamérica. Leduc leyendo a Gramsci en un hermoso estudio en la Nápoles. Leduc documentalizando las manifestaciones del 68 en México con su grabadora. Leduc grabando en Tepito. Leduc filmando la religión en Chiapas en el 67.

> El argumento puede ser que el cine no se puede hacer sin cobrar o sin pagarle a la gente. Punto uno: sí cobramos. Cantidades muy discretas, pero cobramos. Pagamos todo, hasta a los extras; y es que les dábamos lo que ellos cobraban en un día de trabajo, porque filmamos en muchos lugares de acuerdo con las facilidades que hubiera: de hospedaje, de locaciones o de lo que fuera. Según a lo que se dedicaran, les pagábamos lo que ganaban, si eran campesinos, maestros o ferrocarrileros (porque también había)...[4]

Nicolás Pereda dice en algún lado que hacer cine es caro porque hay gente que quiere que sea caro.

¿Cuando viene el cuestionamiento de libertad artística o dinero uno tiene que preguntarse si es un artista o un vendedor de bienes raíces?

¿Era *Dollar Mambo* un aviso sobre la gentrificación cultural?

> Que Peter Fonda salga a atropellar latinas en donde vive, en Miami, tiene que ver con una mina de metales en algún país de América Latina; que un negro trabaje ahí, y que pueda acabar yéndose a Estados Unidos... No hay que ir muy lejos para darse cuenta de eso.[5]

Quizás Leduc fue el primer cineasta mexicano verdaderamente globalizado.

****

Creo que hoy en día el arte habla cada vez menos de la pobreza. Bajo la crítica de la pornomiseria caemos en el peligro de no hablar en absoluto de algo que le sucede a la mayor parte de la gente. ¿Hasta qué punto las políticas identitarias pueden obstaculizar el percibirnos como clase?

4 *Ibid*.

5 *Loc. cit.*

Máscara india de madera con careta de gas sobrepuesta. Parte de la colección de objetos con la que Leduc decoraba su casa.

Los procesos históricos como procesos vigentes. La película como un montaje de continuidad histórica. Y la música como una actualización de la lucha. La revolución y la colonización en el presente. Un director marxista.

La canción se evidencia como un eco de reclamos, torturas y alegrías prohibidas. El baile se convierte en la actualización de esa voz. Tiene la fuerza de hacer que toda la energía contenida en esa memoria vuelva a los cuerpos.

A diferencia de muchos autores posmodernos del periodo que utilizan la música popular, como la salsa y la cumbia, como gesto de transgresión a ciertos valores estéticos clásicos, Leduc presenta estos cantos en un contexto que los evidencia como portadores de una historia política.

Cuerpo trabajando y cuerpo bailando como la dualidad constante del cuerpo latinoamericano.

Encuentro un gesto radical en que haya hecho un musical donde la música y el baile no se subordinan por ningún motivo a la estructura narrativa. De hecho, se prescinde de ella o se reduce de tal forma que son los bailes y la música el centro. El mensaje. Supongo que es parecido a *Cats*, pero aprecio más la textura y las preocupaciones latinoamericanas.

Una contradicción personal: lo latinoamericano como un modelo de representación útil, pero que a la distancia quizás haya dejado de funcionar.

Un musical documental / Un documental musical.

Un musical adaptado de *Aquí no paga nadie* de Dario Fo, en el contexto del Distrito Federal, con inspiración de *La familia Burrón* y con canciones de Glorita Trevi. Uno de sus proyectos no desarrollados.

Centroamérica como un teatro. La misa en abismo de un teatro de operaciones. La película haciendo de la metáfora un set. Un teatro donde las imágenes toman posición.

Me inspira pensar en el trabajo de Paul Leduc como un método de representación. Captar la realidad en teatros populares. Captar la realidad en pequeños bares museísticos para usos tácticos.

Ciudad de México, marzo de 2024.

23

Con un gesto de enojo, toma el control remoto y prende la tele
[donde se reproduce el mismo show que vemos en la pantalla grande] :

Agárrate cariño,
voy a tener un niño,
agárrate a mi cuerpo
no vez que tengo miedo,
agárrate tu sólo
no ves que yo no quiero.

Agárrate mi hermano,
te acuerdas de tu carro?
no estaba asegurado.

Agárrate mi amigo,
la chota te ha seguido,
agárrate a mi cuerpo
no vez que tengo miedo,
agárrate tu sólo
no ves que yo no quiero,
agárrate a la vida,
agarra, agarra, agarra,
agarra,
agárrate.

Agárrate, agárrate, agárrate
porque si no te tiran,
agárrate, agárrate, agárrate
porque si no te quitan,
agárrate, agárrate, agárrate
bien,

53

en la vivienda pero pronto añadieron un número de demandas siguiendo la influencia de las ideas de la época: abolición de la propiedad privada, emancipación de los trabajadores y la eventual eliminación del estado.....Hubo manifestaciones de cientos de hombres, mujeres y niños. Hacia fines de mayo, aproximadamente 30,000 personas habían dejado de pagar el alquiler. Los inquilinos de más de cien patios de vecindad, cuartos situados alrededor de un patio central con cocina y baño comunales, desplegaron pancartas y letreros que decían: "Estoy en huelga y no pago renta!". Cuando las protestas comenzaron, hubo enfrentamientos constantes entre los patronos, administradores, inquilinos que no cooperaban, vendedores, la policía y los políticos, creando un ambiente social tumultuoso que duró la mayoría de los años 20.

¿Qué haces? ¿Estás llorando, tonta?

MARGARITA. -Es que me emocioné....

ANTONIA. -Pues menos emoción y piensa más en lo que te he dicho, que esto no es telenovela....
¿Qué estás haciendo?

MARGARITA. -Me saco los paquetes. ¿No creerás que los lleve puestos toda la vida?

ANTONIA. -Pues aquí no los sacas, que en mi casa no quiero nada robado. Vamos a llevarlo todo a la caseta de mi suegro, junto a la vía. Y pa tardar menos, yo también me preparo una buena barriga de ocho meses y en un par de viajes terminamos.

MARGARITA. -No, Antonia, ya no puedo más.Estoy agotada, y no sigo...Lo dejo todo aquí,ni quiero nada ya..

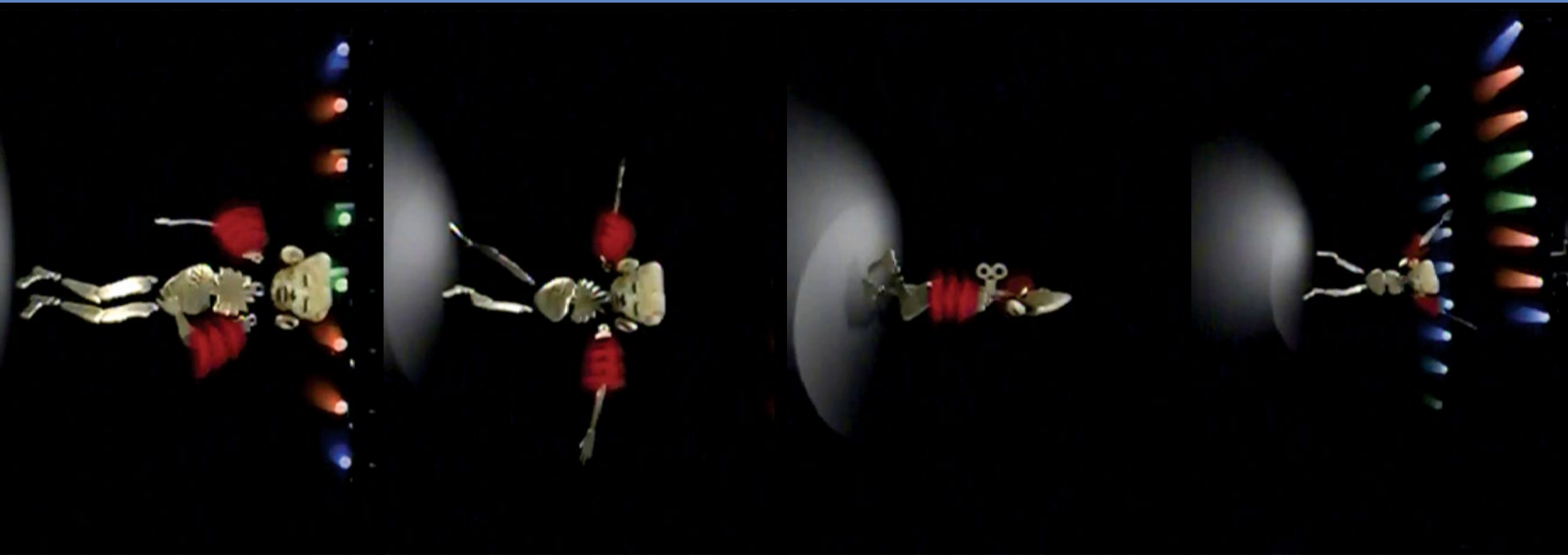
ANTONIA. –No seas tonta....

MARGARITA. -¿Ah sí? Pues entonces tú que eres tan lista, dime qué le cuento a tu marido, cuando vuelva a verme sin barriga y sin niño.

Extractos del libreto de *¡Aquí nadie paga...!*, México, 2008. Traducción y adaptación de Leduc para el espectáculo teatral y musical de *Non si paga, non si paga* de Dario Fo. El proyecto incluía música de Gloria Trevi y personajes basados en los de *La familia Burrón* de Gabriel Vargas.

Paul tenía una gran paciencia, a pesar de que dijeran que no. Establecimos la condición de que era posible hacer animación, pero con paciencia.

Para nosotros la gran lección fue el plano secuencia. No tener corte en la animación implica ser paciente con la aridez que tiene el proceso, donde no se ve el resultado sino hasta el final. En aquel momento el resultado no era inmediato, implicaba imaginárselo y esperar. Pero mientras pasaban otras cosas, se platicaba de ideas, de cine, de autores, de música. Eran momentos muy gozosos. Paul llegaba a las cuatro de la tarde, y entre cigarrito y cigarrito, la pasaba muy contento. Teníamos varias estaciones para trabajar y todos los que trabajamos estábamos contentos.



Fotogramas de una secuencia de la animación del personaje Negrito Bailarín para el cortometraje inconcluso *La casita de Cri Cri*, México, 1995.

bartolo

nació entre yayahuala (teotihuacan) y cuicuilco en el seno de una familia de computadoras,en fecha desconocida,próxima a ese *quinto sol* asociado con la *era del movimiento*,aunque no cree en esoteria alguna.

siempre se conservó, de alguna manera, infantil,aunque recorrió toda la historia de la musica,creció,casó,tuvo hijos (bartolitos) y se transformó de la piedra prehistórica al plástico, pasando por el barro (su elemento más natural),la madera o el metal.

tuvo todas las curiosidades,no sólo tocar la flauta,inventar las cuerdas y las percusiones,viajar por la europa medieval, barroca o moderna,la francia revolucionaria o el méxico novohispano y moderno,y nada excluye que llegue a las galaxias o se interne en el mismisimo cuerpo humano en sus afanes de conocimiento científico o simplemente por divertirse

se mueve en la realidad virtual de la tercera dimensión,pero nada impide que se convierta en bidimensional e impreso en papel,en juguetito de plástico o en cartón de rompecabezas, entre cualesquier otra forma de la materia o del juguete.

Fotografías del proceso de animación del personaje Bartolo para *La flauta de Bartolo o la invención de la música* (1997), México, 1997.

Fotografía de Leduc junto a participantes en actividades infantiles alrededor de la proyección de *La flauta* y *la pauta de Bartolo*, y máscara decorada en dicha sesión. Madrid, España, 28 de octubre de 1998. Autor(a) s. i.

Texto que cuenta el origen del personaje Bartolo, *ca*. 1997.

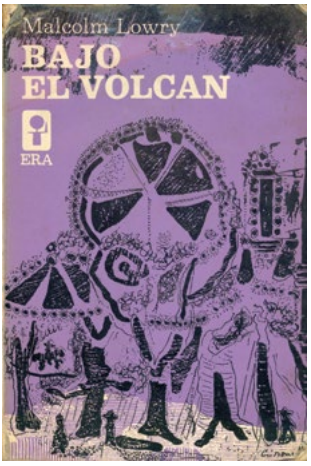
D

Y esos aviones del fondo, ¿son todos películas sin filmar?

El Volcano Project, 1973–1983

Astrid Villanueva Zaldo

Un día de 1985, el cineasta Federico Fellini, gordo y seguro de sí, imaginó que una esbelta señorita recuperaba su sombrero de una piscina con tiburones y aeronaves recaladas en el fondo. Abajo, en la búsqueda del sombrero, la chica encontró al actor Marcello Mastroianni y le preguntó si era verdad que las películas que no llegaban a filmarse pasaban a formar parte de una escuadrilla sumergida.



Portada de la novela *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry, México: Era, s. f.

Dependerá de lo que se considere una película sin filmar —ideas, tratamientos, carpetas con fotografías de locaciones, etcétera—, pero ¿cree usted que estas podrían triplicar en número a las que se filman?

Durante 1941, Orson Welles trabajó en la adaptación cinematográfica de la novela *The Way to Santiago* de Arthur Calder-Marshall y, aunque firmó un contrato que lo obligaba a producir tres películas al año para la RKO, la compañía no financió la producción. Entre 1961 y 1964, Chris Marker escribió *Soy México*, una cinta concebida quizás para ser leída, porque las imágenes que emplea han sido reproducidas miles de veces; por ejemplo, dos cineastas de la televisión estadounidense filman en Acapulco el momento en que la altura de la marea coincide con la decisión de los clavadistas de lanzarse al mar. En agosto de 1974 se redactó el primer informe de actividades de promoción de *Bajo el volcán*, la adaptación al cine del libro *Under the Volcano* de Malcolm Lowry, impulsada por Paul Leduc. Gracias a este informe sabemos que Leduc se entrevistó con Jane Fonda y Donald Sutherland en Los Ángeles para confirmar su participación en la película mexicana. Era 1984 cuando Fellini viajó de la zona arqueológica de Chichén Itzá a Tulum, siguiendo las indicaciones contenidas en mensajes anónimos atribuibles al antropólogo Carlos Castaneda. Fellini tenía el propósito de preparar una película que se rodaría en México.

Al comienzo del 2010, algunos agentes de actores internacionales vieron con recelo que sus representados viajaran a Cuernavaca para filmar *Alrededor del volcán*, de Paul Leduc, pues consideraron que no había condiciones de seguridad en el estado mexicano. Cuatro años después, durante varios días no consecutivos, Leduc intentó hacer coincidir la agenda del productor y la productora con la del actor que interpretaría al personaje principal; finalmente la reunión ocurrió y la productora redactó la primera minuta relativa a *¿Qué pasó con Hugo Firmin?*, el tercer proyecto inspirado en la novela *Under the Volcano* que Leduc no realizó.

Si Welles, Fellini y Marker tienen películas sin despegar, es razonable que cualquier cineasta posea una aeronave aparcada en el fondo de la piscina. Diversos motivos podrían explicar por qué no se realizó el despegue, y algunos seguirán siendo desconocidos aunque los documentos que den cuenta de las complicaciones sean públicos y accesibles.

Hasta que comenzó el siglo XX, escribió Juan García Ponce, la crítica y los otros autores tuvieron acceso a la privacidad de los artistas.[1] Entonces la correspondencia llegó a las vitrinas de los museos y se abrieron los archivos particulares. Hoy, incluso los desconocidos de Paul Leduc pueden investigar los expedientes que él ordenó, en los que se conservan facturas, tratamientos, correos electrónicos, contratos notariales, actas constitutivas, además de esquemas financieros.

Sí, tanto la caja negra de *Bajo el volcán*, como la de *Alrededor del volcán* y *¿Qué pasó con Hugo Firmin?* —los tres proyectos de Leduc relacionados con *Under the Volcano*— contienen documentos que dejan ver sucesos ambiguos, oscuros y contradictorios; pero también esbozan la forma en que Paul Leduc y sus colaboradores producían cine, nos orientan sobre la que fuera su situación en la industria del cine mexicano y nos dan coordenadas de las cinematografías internacionales en las que tocaron puertas.

Esta aeronave, junto con las otras del fondo de la piscina de Fellini, movilizaron capital, generaron empleos para directores, productores y guionistas; con el propósito de filmarlas se redactaron contratos, convenios de coproducción, se compraron boletos de avión con dinero privado que se esperaba recuperar o con dinero público que era indispensable desgravar.

1 Juan García Ponce, "Malcom Lowry en su obra", *Revista de la Universidad de México*, noviembre de 1964, pp. 10-11. Disponible en https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/a68108c5-fa09-40b1-b74f-5a541d0d3d4c/malcom-lowry-en-su-obra.

Entonces, en las siguientes páginas ¿usted podrá averiguar qué impidió la filmación de *Bajo el volcán*? ¿Conocerá quiénes fueron sus enemigos? ¿Los documentos le contarán de qué naturaleza era el encantamiento que causó *Under the Volcano* en Leduc? Le daré un sí con un acento discreto. Aunque se espera que las explicaciones surjan del archivo, a veces solo se escucha su silencio. Para ser justa, le diré que podrá conocer algunas dificultades que surgieron al tratar de filmar *Bajo el volcán* y cómo la más corriente de las casualidades jugó en aquel tiempo.

Los inversores

26 de mayo de 1974

Paul,

Hemos trabajado Bertha Navarro, tú y yo, desde febrero del año pasado en la obtención de los derechos de la novela *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry y en planificar los aspectos del guion, actores, locaciones, coproducciones, etc..., para la realización de la película sobre esta novela. En los próximos cuatro días vamos a adquirir estos derechos en forma definitiva.

La compra de estos derechos significa que tendremos asegurada la realización de la película, y vamos a poner todo nuestro esfuerzo en arreglar la promoción para hacer factible una coproducción como la hemos planeado entre los tres. Esto significa para Bertha y para mí tomar la responsabilidad del pago de los derechos y gastos de promoción y todos los trámites de la misma. Estamos apoyados para esto en que tú vas a dirigir esta película y por este solo hecho y ninguno otro de igual importancia estamos tomando esta responsabilidad.

[...]

En el caso de que estés de acuerdo con los términos de la presente carta, te ruego que firmes de conformidad.

Luis. G. Barranco

Cuando iniciaron este proyecto Bertha y Paul contaban con experiencia en el cine, eran una pareja joven, ambos tenían poco más de treinta años de edad, mientras que Luis se había iniciado en la producción cinematográfica con *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1970) cuando tenía más de cuarenta años. Para fines legales el trío se denominó: Ollin S. A.

La adaptación de *Under the Volcano* fue iniciativa de Paul, pero un documento genera suspicacia sobre el impulso que dio al proyecto el poeta francés Serge Pey. Con el vocabulario propio de los contratos, Serge escribió una carta dirigida a Ollin el 20 de octubre de 1973. En ella cita un

acuerdo verbal previo en el que la compañía se comprometió a auxiliarlo en la recopilación de datos para filmar en México una película basada en *Under the Volcano*. Serge asumió la responsabilidad de cubrir —como hasta ese momento— los honorarios de Bertha y Luis, y de impulsar el proyecto con productores de Estados Unidos y Europa. El acuerdo se redactó en inglés bajo las leyes de Nueva York, cuando Serge tenía 23 años.

Al final del año se firmó el Volcano Project Agreement. En el acuerdo que sentó las bases para promover el proyecto en Estados Unidos los inversores fueron: Alfonso Madrigal Nieto, Anita Pandolfi, Luis Barranco, Bertha Navarro y Serge Pey. Al otro lado del río Bravo, algunos meses después, Ollin S. A., se asoció con Bertha Navarro y Teresa Beckman «para manejar el proyecto de promoción de la película *Bajo el volcán*». Este contrato apunta que Ollin negociaba la adquisición de los derechos para adaptar y explotar cinematográficamente *Under the Volcano*, y hace referencia a un guion en el que estaban trabajando Carlos Castañón y Paul Leduc.

Los dos pactos acordaron el mismo proyecto que implicaría adquirir los derechos de explotación de *Under the Volcano*, adaptar la novela y escribir un guion cinematográfico; definir a los actores, a los colaboradores, y hallar al productor para realizar la película. El costo de estas actividades estaba previsto en 200,000 USD de entonces —unos 1,248,000 USD hoy—. El grupo de Estados Unidos invirtió 130,000 USD, el de México, 100,000 USD. La mayor parte del presupuesto se invertiría en la adquisición de los derechos de la novela.

No había terminado la primavera cuando Serge logró un acuerdo con Margerie Lowry, viuda de Malcom Lowry, sin embargo, fue Luis quien viajó a Nueva York para firmar el contrato de compra de derechos de explotación por 130,000 USD. Con una vigencia de cinco años, el reloj comenzó a correr el 31 de mayo de 1974.

Para iniciar esta empresa fue indispensable invertir. En lo que respecta a México, parte de la financiación se logró por acuerdos entre amigos y familiares. Ollin invirtió 92,000 USD reunidos, en parte, por el préstamo de Isabel Bueno de Téllez, amiga de Bertha, y de Bertha Solares viuda de Navarro, madre de Bertha. Luis prestó, a su vez, 20,000 USD a Bertha para cubrir la adquisición de los derechos.

Las inversiones cinematográficas tienen riesgos. Quienes invierten en proyectos de este tipo pueden perder parte o toda su inversión si la película no se llega a filmar o, si una vez filmada, carece de distribución. Esta es la razón por la que se contemplan escenarios de recuperación financiera. Si el grupo de promoción de *Bajo el volcán* no lograba rodar en los cinco años que tenía para hacerlo, vendería los derechos de explotación de la novela y el guion derivado.

Pero en 1974 Ollin S. A. proyectaba un «riesgo mínimo en el negocio», entonces se tenía un «ofrecimiento de inversionistas europeos y la promesa del Banco Cinematográfico [mexicano] de otorgar financiamiento para esta película». Ante un panorama prometedor, sin embargo, los acuerdos deben poder negociar las contingencias.

La adaptación es una tarea llena de peligros

19 de septiembre de 1974

Sr. Luis G. Barranco
Presente:
[...]

Bajo el volcán no es una novela que nos narra una acción visible de los personajes que pudiera ser filmada. Creo, más bien, que se trata de un escrito apocalíptico en el que se concreta, hasta donde la escritura literaria lo permite, una visión subjetiva poblada de símbolos, de alegorías y de ideas que se manifiestan sutilmente dentro de una realidad y un ambiente histórico o geográfico muy difícil de reconstruir con los medios normales de que dispone el cine. [...] estoy seguro de que cualquier director cinematográfico se verá en un aprieto si quiere reducir la irracionalidad y todo el simbolismo de esa visión apocalíptica —que se sustenta en la embriaguez, por lo demás— a las posibilidades de la narración cinematográfica, siempre eminentemente realista y sintética.

La adaptación cinematográfica presupone necesariamente la supresión de más del setenta por ciento de su contenido que es de carácter puramente verbal, descriptivo, filosófico, irreal, alucinatorio o abstracto es decir, infilmable.

[...] no podría participar en esta empresa sin dejar claramente sentado que me siento obligado a salvaguardar los valores esenciales de esta obra, por lo que también considero que esa participación debe en todo momento ser tenida a título tentativo ya que de ninguna manera podría yo darle la seguridad de obtener, en el tiempo y con los medios que contamos, un guion definitivo para cine de un libro que a Lowry le tomó ocho años escribir y del que hizo cuatro redacciones antes de publicarlo [*EE. UU., 1947*] cuando ni siquiera tenemos una sinopsis aceptable de la acción que narra.

Muy atentamente,
Salvador Elizondo

Desconocemos cuánto tiempo tardó en llegar esta carta a las manos de Luis, pero un día después de que la escribiera Salvador Elizondo, Paul y Luis firmaron un acuerdo para llevar a cabo la producción de la película basada en el guion que estaban «escribiendo» —el verbo está conjugado en gerundio en el documento— Salvador Elizondo, Carlos Castañón y Paul Leduc. Ollin S. A. pagaría los honorarios de los adaptadores y ellos deberían entregar el guion en un plazo de seis meses, contados a partir del 20 de septiembre de 1974. Aunque Castañón trabajó parcialmente en el primer borrador, firmó su renuncia irrevocable en octubre, él fue el primer colaborador en bajar antes del despegue; Salvador Elizondo nunca subió a la aeronave.

Fueron Paul, Gabriel García Márquez y José Agustín quienes trabajaron la primera versión del guion de *Bajo el volcán*. Si usted lo leyese a la par de la novela, sabría que la adaptación efectivamente supuso eliminar gran parte del contenido y concentrarse en lo que ocurre en Cuauhnáhuac (Cuernavaca). Sin embargo, al trasladar algunos fragmentos «puramente descriptivos» ocurrió un imprevisto que contraviene, al menos en el papel, la predicción de que estos eran infilmables. En la novela se detallan atmósferas de Cuauhnáhuac y se describe a sus habitantes, ese mundo es imperceptible para los personajes principales —extranjeros no hispanohablantes—; acaso cuando lo perciben se escucha como un ruido que acentúa la frontera entre ellos y el lugar.[2] Los adaptadores de *Bajo el volcán* se resistieron a darle definición al mundo que conocían bien, en cambio, su trabajo da testimonio de lo inaudible y del excepcional murmullo a través de imágenes, sonidos y movimientos de cámara.

Ahora bien, suponiendo que existan y que el grupo de adaptadores hubiese encontrado los valores esenciales de *Under the Volcano*, ¿cómo los hallaron y cómo los preservaron? No basta con no caer en la tentación de usar la novela como un muñeco de ventrílocuo que gesticula para decir una lengua extranjera. En una compleja operación, el guion de la futura película *Bajo el volcán* necesitaba mostrar lo esencial de

2 Excepcionalmente, el personaje principal de la novela toca ese mundo. El ex cónsul Geoffrey Firmin frecuenta lugares que ningún diplomático pisaría; se sienta en los camiones y acude a los salones de las cantinas porque, henchido de alcohol, perdió el pulso para ponerse los calcetines. Es posible que la embriaguez le tuviese a la deriva, pero también fue el vehículo para entrar en el mundo en el que la mayoría del tiempo flotaba como un espectro.

la novela *Under the Volcano*, a partir de allí podría desarrollar y plasmar sus propios valores esenciales. En otras palabras, ejercer la adquisición de los derechos era acceder a lo esencial de la novela, si se lograba, se tendría una buena versión cinematográfica, pero era preciso que la película creara sus valores particulares, aunque paralelos a los de la novela de Lowry.

En el mismo texto sobre *Under the Volcano*, Juan García Ponce discute si para acceder a la novela es imprescindible conocer los detalles de la vida privada de Lowry; interpretar los elementos autobiográficos como confesiones y evaluar qué tanto se parece la vida de los personajes a los recuerdos de su creador. Pero si la privacidad de Lowry hubiese permanecido intacta, quedaría trazar los itinerarios y visitar los lugares en los que se desarrolla la historia. Sin embargo, ninguna de estas vías conduce a lo esencial. Entonces, ¿qué sí lo hace?

Los sistemas de interpretación dictan cuáles son los valores esenciales de las obras, estos regímenes también administran los derechos de autor. En el contrato de venta, Margerie Lowry conservó el derecho a retirar de la futura película el nombre de Malcom Lowry y el título de la novela si consideraba que la adaptación contravenía la esencia de *Under the Volcano*. Esa evaluación sólo tendría los argumentos de Margerie como justificación y sería definitiva.

International Famous Agency

27 de septiembre de 1974

Dear Ms. Navarro,

Thank you for your letter regarding your interest in Jane Fonda for the female lead in *UNDER THE VOLCANO*, by Malcolm Lowry. It is my understanding that the script is to be written and directed by Paul Le Duc [*sic.*] and has no firm start date.

Ms. Fonda is interested in playing the female lead subject to her other commitments, as well as her usual approvals and to reaching an acceptable financial position for compensation and participation.

Good luck with the project and please keep me informed as to your progress.

Sincerely,
Paula Weinstein[3]

3 Respuesta de Paula Weinstein a Bertha Navarro sobre la propuesta a la actriz Jane Fonda de protagonizar el proyecto *Bajo el volcán*, EE. UU., 27 de septiembre de 1974.

¿Ha visto el rostro de Anouk Aimée? Si no, hágalo ahora.

Seguro reconocería a Jane Fonda y a Marlon Brando, pero ¿a Julie Christie, Dominique Sanda, Donald Sutherland, Albert Finney, Dirk Bogarde y Robert Shaw? ¿No le sorprende el tiempo que se puede derrochar observándolos? En la década de los setenta, la industria del cine mexicano carecía de estructura para establecer coproducciones y para contactar con los representantes de esos grandes nombres, aun así, Luis, Bertha y Paul se sentaron a la mesa para ofrecerles los papeles protagónicos de *Bajo el volcán* y obtuvieron más de un sí. Fueron sus relaciones profesionales, las de sus colaboradores y amigos, las que les abrieron las puertas.

Aunque no está claro si el grupo de promoción de *Bajo el volcán* habló con Marlon Brando, en 1973 Alexis Grivas envió desde París un telegrama a Paul, parte del texto dice: «Asegura 400,000 - 600,000 USD parte francesa o italiana o alemana sobre derechos y actor obtenidos especialmente Brando. STOP». En un segundo documento sobre los gastos de aquel año, se registró un viaje al puerto de Acapulco para entrevistarse con Brando, pero se desconoce si la entrevista se concretó. Ese mismo año Sacheen Littlefeather rechazó a nombre de Brando el Óscar que la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos otorgó al actor por su interpretación en *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972).

Como Brando, otros actores y actrices de Hollywood habían manifestado su activismo político en los años setenta. Jane Fonda y Donald Sutherland protagonizaron *F. T. A.* (Francine Parker, 1972), una película independiente que documenta la gira de una sátira teatral contra la guerra de Vietnam por lugares cercanos a bases militares estadounidenses. En 1974, Paul y Bertha viajaron a Los Ángeles para confirmar la participación de Fonda y Sutherland como los protagonistas de *Bajo el volcán*. En aquel entonces Fonda tenía un Óscar como mejor actriz y se había convertido en una figura controvertida, después de que en 1972 circuló en la prensa internacional una fotografía en la que, sentada en una batería antiaérea, estaba rodeada por soldados y periodistas en la República Democrática de Vietnam.

Se desconocen los motivos por los que cesó la negociación con la pareja de actores estadounidenses y cómo se logró contactar con el actor inglés Albert Finney y la actriz francesa Anouk Aimée, pero se sabe que en noviembre de 1975 Bertha viajó a Europa para establecer un acuerdo con Finney y Aimée, quienes estaban casados. La pareja aceptó colaborar en el proyecto e incluso consideró hacer una aportación de su salario a la producción, aun cuando pidieron que se revisara el tratamiento del guion. Sepa usted, sino no lo sabe aún, que Finney formó parte del Free Cinema,

un movimiento de la segunda mitad de los años cincuenta que implicó la salida de las cámaras de cine a las calles de Inglaterra y la aparición de jóvenes de clase obrera en las películas. Aimée, por su parte, tomaba el tiempo que le parecía prudente entre la filmación de una y otra película. En los años sesenta, la actriz francesa rechazó un contrato en Hollywood que le mantendría trabajando por siete años. Para cuando se entrevistó con Bertha, tenía seis años sin participar en un rodaje.

Unos meses después, en la primavera de 1976, Luis advierte dificultades fiscales y para solventarlas sugiere desvincular a Ollin S. A. del contrato de cesión de derechos de *Under the Volcano*, de esta manera, quedarían separados el "negocio de *Reed, México insurgente*" del "negocio de *Bajo el volcán*". Con un tono grave, el administrador escribió una carta fechada el 20 de noviembre en la que habla de ayudarles —a Bertha y a Paul— a resolver el problema financiero y la deuda derivada de los créditos personales. Era urgente cubrir los intereses de los préstamos que hicieron Isabel Bueno de Téllez y Bertha Solares viuda de Navarro. Además, la utilidad de los socios disminuiría si las declaraciones al fisco mexicano no estaban documentadas. Ese mismo año, Albert Finney informó al grupo que se retiraba del proyecto, se había separado de su esposa y no tenía deseos de trabajar con ella. A través de Ricardo Aronovich, que sería el director de fotografía de *Bajo el volcán*, se contactó con Dirk Bogarde. El actor inglés aceptó interpretar al personaje principal aunque, no se explica el motivo, no estaba dispuesto a trabajar con Anouk Aimée, y quizás él mismo condujo hasta la actriz inglesa Julie Christie, quien mostró interés al conocer el proyecto.

Cláusulas

Quizás no sea evidente, pero la inversión de capital de dos o más países exige que la película funcione en dos horizontes financieros, culturales e históricos diferentes. Desde el inicio, el proyecto *Bajo el volcán* fue organizado para producir una película internacional, de forma que la colaboración de un guionista anglófono estaba prevista; así fue que Paul y Gabriel García Márquez invitaron al guionista y dramaturgo Ronald Harwood para realizar la segunda versión del guion en inglés. Entonces Harwood no era el especialista en adaptaciones en el que se convertiría, pero para los años setenta ya había mostrado su interés y aptitudes para este trabajo.

Harwood trabajaría cuatro semanas en el guion, sin embargo, la redacción y firma del contrato laboral tomó cerca de dos años, de septiembre de 1976 a mayo de 1978. La negociación implicó acuerdos entre personas afincadas en Inglaterra,

Play the female lead	Play the male lead
Jane Fonda *Barbarella*, Roger Vadim, 1967 *Tout va bien*, Jean-Luc Godard, 1972 *Klute*, Alan J. Pakula, 1971 (Premio Óscar a mejor actriz, 1972) *Doll's House*, Joseph Losey, 1973 *Extracto de su filmografía	**Donald Sutherland** *MASH*, Robert Altman, 1970 *Kelly's Heroes*, Brian G. Hutton, 1970 *Johnny Got His Gun*, Dalton Trumbo, 1970 *F.T.A.*, Francine Parker, 1972 *Extracto de su filmografía
Anouk Aimée *8½*, Federico Fellini, 1962 *La dolce vita*, Federico Fellini, 1963 *Un homme et une femme*, Claude Lelouch, 1966 *Un soir, un train*, André Delvaux, 1968 *Justine*, George Cukor, 1969 *Extracto de su filmografía	**Albert Finney** *The Victors*, Carl Foreman, 1963 *Two for the Road*, Stanley Donen, 1967 *Charlie Bubbles*, Albert Finney, 1967 *The Picasso Summer*, Serge Bourguignon, 1969 *Alpha Beta*, Anthony Page, 1973 *Murder on the Orient Express*, Sidney Lumet, 1974 *The Adventure of Sherlock Holmes' Smarter Brother*, Gene Wilder, 1975 *Extracto de su filmografía
Julie Christie *Darling*, John Schlesinger, 1965 *Doctor Zhivago*, David Lean, 1965 *Fahrenheit 451*, François Truffaut, 1966 *McCabe and Mrs. Miller*, Robert Altman, 1971 *Extracto de su filmografía	**Dirk Bogarde** *Song Without End. The Story of Franz Liszt*, Charles Vidor, 1960 *The Servant*, Joseph Losey, 1963 *Darling*, John Schlesinger, 1965 *Morte a Venezia*, Luchino Visconti, 1971 *The Night Porter*, Liliana Cavani, 1974 *Extracto de su filmografía

Estados Unidos y México. En aquellos años la distancia estaba determinada por las vías de comunicación; las llamadas telefónicas, el Télex —un servicio internacional de red para mensajes de texto—, el telegrama y el correo postal.

El abogado de la firma neoyorkina que asesoró a Ollin en la adquisición de los derechos de explotación de *Under the Volcano*, John F. Breglio, envió de Nueva York a Londrés el borrador del acuerdo laboral. Después de revisarlo, el representante de Harwood, Douglas Rae, pidió modificar varios párrafos. Algunos días después, Breglio envió un Télex a Bertha, necesitaba discutir con ella las modificaciones solicitadas por Rae. El 6 de octubre de 1976, seguramente después de una larga conversación telefónica, Bertha respondió:

> Capacidad de cambio durante o antes de la producción. STOP. De acuerdo 20,000 USD pagaderos primer dia filmación se use o no su tratamiento. STOP. Si se requiere Hardwood deberá pagar impuestos en México aunque no es probable que suceda.

Con la redacción del contrato de trabajo aparecieron imprevistos. Por ejemplo, si la película se filmaba junto con un productor estadounidense signatario del Writers Guild of America (WGA), estaría sujeta a la normativa del sindicato estadounidense; si el guion cambiaba de manos, Harwood también cobraría los 20,000 USD pagaderos el primer día de filmación. Este inesperado aspecto del pago reduciría en un cuarenta por ciento las ganancias esperadas por la venta del guion.

Hacia el final de 1977, Luis recibe una carta en su dirección particular firmada por la Dra. Kate Young, de la Universidad de Sussex. Kate trata a Luis como una amiga cercana, el escrito tiene frases cariñosas y recuerdos de unas vacaciones comunes, se infiere que ella está haciendo un favor a su amigo al mediar entre el grupo de promoción de *Bajo el volcán* y Douglas Rae, representante de Harwood en Inglaterra. En ese escrito Kate confirma que no existe un contrato firmado por Harwood. Al parecer, Breglio nunca envió las páginas con las modificaciones exigidas y el agente Rae no pidió que se las enviaran. Gracias a la intervención de Kate, Rae escribió una carta a Breglio pidiéndole retomar la firma del contrato laboral, pero el abogado había salido de la firma neoyorkina Paul, Weiss, Rifkind, Wharton & Garrison. El caso lo retomó Elliot H. Brown hasta al comienzo de 1978.

Imagine a esta aeronave en un vuelo de prueba. *Bajo el volcán* despega con el combustible habitual, los vientos del Golfo le son conocidos, pero al cruzar el paralelo 33 Norte comienza el territorio de Estados Unidos, las millas consumen el doble de combustible, las corrientes de viento son extremas,

la aeronave se vuelve frágil. Los derechos de explotación de *Under the Volcano* expiran el último día de mayo de 1979 y, a medida que se acerca esta fecha, el combustible se consume rápidamente.

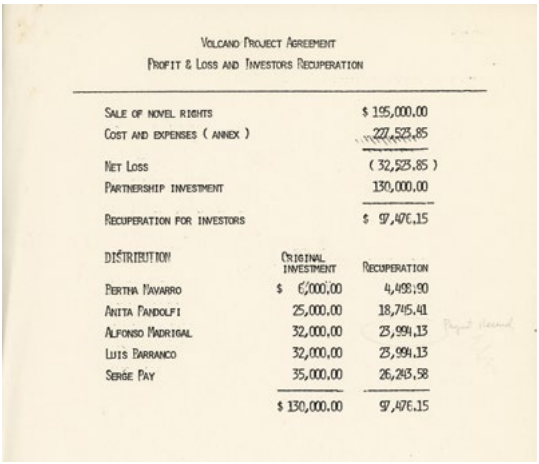
Luis había buscado a Bertha en repetidas ocasiones y no comprendía su silencio cuando debían resolver asuntos urgentes. Al parecer, en aquel periodo hubo pocas comunicaciones entre los miembros de Ollin S. A. En mayo de 1978, Luis confirma que es necesario vender el guion de *Bajo el volcán* y los derechos de explotación de la novela. El grupo comienza las gestiones con el reloj en contra. Las interpretaciones legales dificultan aún más el panorama.

En 1974 el deseo de adquirir los derechos de explotación de *Under the Volcano* les hizo aprobar la cláusula número once, ¿por qué no la discutieron antes de firmar el contrato con Margerie Lowry? Durante varios meses, a través de cartas y llamadas telefónicas, Bertha, Luis y los abogados de la firma neoyorquina Paul, Weiss, Rifkind... discutieron posibles interpretaciones de la cláusula. Por un lado, Margerie Lowry tendría que notificar su intención de readquirir los derechos y, en un plazo de sesenta días a partir de la entrega de esa notificación, debería abonar los 130,000 USD que se pagaron por los derechos. El grupo de promoción de *Bajo el volcán* podría notificar que continuaría con la película, y rescindir esa notificación. Si se realizaba la filmación, los derechos quedarían confirmados a perpetuidad, si no ocurría, Margerie tendría derecho a devolver el dinero en los sesenta días siguientes a la expiración del plazo. «No puedo recordar por qué aceptamos un acuerdo tan complicado, debió ser por las exigencias que [Margerie] planteaba entonces», concluyó el abogado.

Luis detectó un posible obstáculo al ofertar los derechos tan cerca del vencimiento del contrato y pensó en una solución que en su momento consultó con Montgomery, abogado y asesor legal de Margarie:

> Si podemos adelantarnos a la señora Lowry, mediante la entrega de una notificación formal, indicando que nosotros, o nuestros sucesores, produciremos la película y tenemos la garantía de que esta notificación será considerada legalmente, podemos demostrar a cualquier posible comprador que los derechos de la novela son nuestros *ad perpetuam*.

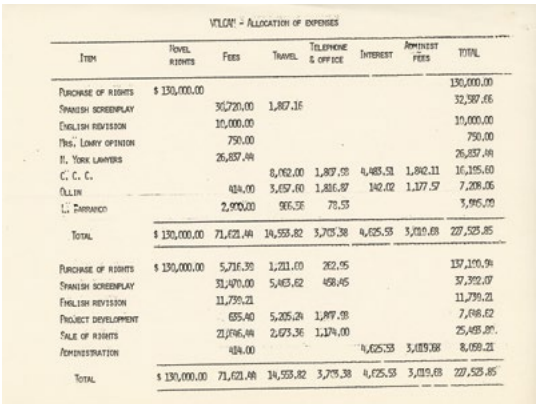
Paul estuvo negociando con un productor alemán la compra de los derechos, pero las condiciones de pago carecían de garantías; en Estados Unidos sostuvo conversaciones con el director de cine John Huston, pero en el futuro inmediato las opciones concretas de compra se veían lejanas.



VOLCANO PROJECT AGREEMENT
PROFIT & LOSS AND INVESTORS RECUPERATION

SALE OF NOVEL RIGHTS		$ 195,000.00
COST AND EXPENSES (ANNEX)		227,523.85
NET LOSS		(32,523.85)
PARTNERSHIP INVESTMENT		130,000.00
RECUPERATION FOR INVESTORS		$ 97,476.15

DISTRIBUTION	ORIGINAL INVESTMENT	RECUPERATION
BERTHA NAVARRO	$ 6,000.00	4,498.90
ANITA PANDOLFI	25,000.00	18,745.41
ALFONSO MADRIGAL	32,000.00	23,994.13
LUIS BARRANCO	32,000.00	23,994.13
SERGE PAY	35,000.00	26,243.58
	$ 130,000.00	97,476.15



VOLCAN - ALLOCATION OF EXPENSES

ITEM	NOVEL RIGHTS	FEES	TRAVEL	TELEPHONE & OFFICE	INTEREST	ADMINIST FEES	TOTAL
PURCHASE OF RIGHTS	$ 130,000.00						130,000.00
SPANISH SCREENPLAY		30,720.00	1,867.16				32,587.16
ENGLISH REVISION		10,000.00					10,000.00
MRS. LOWRY OPINION		750.00					750.00
N. YORK LAWYERS		26,837.44					26,837.44
C. C. C.			8,462.00	1,837.53	4,483.51	1,842.11	16,165.60
OLLIN		414.00	3,457.00	1,816.87	142.02	1,177.57	7,208.06
L. BARRANCO		2,970.00	905.58	70.53			3,946.09
TOTAL	$ 130,000.00	71,621.44	14,553.82	3,725.38	4,625.53	3,019.68	227,525.85
PURCHASE OF RIGHTS	$ 130,000.00	5,716.30	1,211.00	202.95			137,130.24
SPANISH SCREENPLAY		31,470.00	5,463.62	458.45			37,392.07
ENGLISH REVISION		11,730.21					11,730.21
PROJECT DEVELOPMENT		635.40	5,205.24	1,837.98			7,678.62
SALE OF RIGHTS		21,796.44	2,673.36	1,174.00			25,643.80
ADMINISTRATION		414.00			4,625.53	3,019.68	8,059.21
TOTAL	$ 130,000.00	71,621.44	14,553.82	3,725.38	4,625.53	3,019.68	227,525.85

Documento que detalla las inversiones al proyecto *Bajo el volcán* que realizaron Bertha Navarro, Anita Pandolfi, Alfonso Madrigal, Luis Barranco y Serge Pay, lugar sin identificar, *ca.* 1974.

Hasta el último momento, Bertha continuó con la promoción de *Bajo el volcán*. Al comienzo de 1979 redactó un documento que posicionó a *Under the Volcano* como una novela fundamental para entender México, subrayaba que la adaptación cinematográfica había sido realizada por Paul Leduc, «un director con amplio conocimiento de esa realidad», e invitaba a los posibles inversores a participar en una película internacional desde la industria del cine mexicano.

A finales de 1979 se acordó con Peter Matson, asesor legal de Margerie Lowry, promover en conjunto la venta de los derechos de *Under the Volcano*. Se especuló que los derechos podrían venderse hasta en 250,000 USD. Por tres años la moneda estuvo en el aire, estudiaron distintas posibilidades que no llegaron a buen puerto. Finalmente, aceptaron la oferta de Volcano Films, una compañía estadounidense fundada exclusivamente para la realización de la película bajo la dirección de John Huston. El trato se cerró en noviembre de 1981, pero la venta no fue sencilla. Después de cinco borradores del contrato y diversas modificaciones de parte de los compradores y las herederas, Margerie Lowry y Priscila Wolfram, hermana de Margerie, por fin, el 13 de febrero de 1983, Volcano Films y Priscilla Wolfram firmaron el acuerdo de venta de:

> Los derechos cinematográficos únicos y exclusivos, determinados derechos conexos y accesorios, incluidos los derechos de publicación limitada con fines publicitarios y de exploración únicamente, en todo el mundo y a perpetuidad sobre la obra literaria original de Malcom Lowry: *Under the Volcano*.

Diez años después de firmado el Volcano Project Agreement, Serge Pey volvió a contactar al grupo de inversores para dar a conocer el presupuesto global de gastos del negocio, y el monto de las pérdidas de acuerdo con los porcentajes de capital invertido. En México, los préstamos que hicieron Bertha Solares viuda de Navarro e Isabel Bueno de Téllez, se devolvieron junto con los intereses pactados.

Apuntes de la entrevista virtual a Bertha Navarro

29 de febrero de 2024, Ciudad de México, 11:35 a. m.

Fotogramas con secuencia de la película *Reed, México insurgente* (1970).

Prefieres que te envíe la liga a tu correo electrónico para entrar en la reunión virtual. Una vez conectada, con la computadora en las manos, buscas un espacio sin ruido para conversar tranquilas. Después de pedirte que me permitas grabar el audio de la entrevista, me apresuro a preguntarte cuál fue el papel de Serge Pey en la promoción de *Bajo el volcán*. «¿Quién? ¡Ah! ¡¿Serge?!» —dices sorprendida—. No te suena de nada. Te es difícil recordar, no solo porque han pasado cincuenta y un años.

Algo nos lleva a hablar sobre la producción de cine —acaso volver a un tema general que nos ayude a encontrar el curso de la entrevista—. Te sorprende la opinión que relaciona la producción de cine solo al dinero; pero si se pudiera reducir, habría que precisar que se trata de conseguir recursos, de lograr que los inversores confíen y procurar que se beneficien. Para ti, la producción es una profesión que requiere tomar decisiones creativas. Todas las películas, dijiste en otra entrevista, tienen una o dos escenas imprescindibles que son pilares narrativos. Éstas le dan dimensión a la película, hay que filmarlas con todos los elementos que reclaman; no vale reducir el presupuesto, es decir, "achicar" para filmar, por el contrario, hay que conseguir lo que haga falta para filmar lo necesario. Inmediatamente das un ejemplo sobre lo que acabas de reflexionar. Esto ocurrió en la primera película en la que trabajaron juntos Luis, Paul y tú: *Reed, México insurgente*. El guion establece una escena con cincuenta caballos, pero en aquella región de San Luis Potosí conseguiste «un solo caballo». Cuando dices esta frase prolongas la "u" y casi te comes la consonante, «uuuuuun», así una se imagina con facilidad a un único animal corriendo en el paisaje árido que estás describiendo. Uno solo para rodar una escena que exigía cincuenta caballos. Recuerdas a Paul diciendo «Va, filmamos», y al personaje del periodista Reed corriendo detrás de ese único caballo. Delante de ti desplazas la mano hacia la derecha, apuntando con el dedo índice, y luego regresas a la izquierda.

Con *El volcán*, como llamas tú al proyecto, intentaban levantar una empresa inédita en México, una coproducción con cinematografías robustas y colaboradores con experiencia internacional. Nadie se había propuesto algo similar en la historia del cine mexicano. Es más, las coproducciones llegarán esporádicas y lo harán décadas más tarde. Reconoces que no había condiciones para desarrollar un proyecto de esa naturaleza; en la balanza opones la juventud y el deseo del grupo de promoción de *Bajo el volcán* a la falta de estructura de la industria mexicana del cine.

Las escenas no siempre se pueden filmar como las concibe la mente —te quedas callada un momento y retomas sin prisa—. Tienes una concepción, pero la realidad pone sus condiciones y tú tienes que resolver creativamente. Es interesante que hablemos de los papeles del *Volcán*, de alguna manera quedó algo de lo que se vivió. Aunque es una experiencia fuerte: ¡que tú notes que no pudiste! ¡Es durísimo! La experiencia de no poder hacer, es durísima.

*

En los documentos de promoción de *Bajo el volcán*, Paul ocasionalmente aparece como firmante, su presencia esporádica deja ver que pudo concentrarse en la adaptación, en el trabajo de guion y en conceptualizar la película. Lo contrario ocurrió con los dos proyectos inspirados en la novela de Lowry que no buscaron ser una adaptación al uso: *Alrededor del volcán* (2008) y *¿Qué pasó con Hugo Firmin?* (2014).

¿Qué clase de gusanillo se incubó en Paul para que tuviese la necesidad de rediseñar la aeronave y organizar dos nuevos despegues? ¡Treinta años después! En el siglo XXI, lo que se infiere por los correos electrónicos, los contratos y las cartas, es que fue el propio Paul quien afinó los motores, cargó el combustible e intentó pilotar la nave. Esas producciones proyectaban ser películas más pequeñas que la primera, aunque Paul quería que un actor internacional representase el personaje central. En aquel momento no hubo vuelos de prueba, las condiciones de seguridad del país jugaron en contra y, finalmente, las complicaciones se impusieron a los esfuerzos de un solo director tratando de levantar el vuelo de la aeronave.

Retrato de Bertha Navarro durante el rodaje de *Reed, México insurgente* (1970), 1970. Autor(a) s. i.

Bertha Navarro **Productora de cine**

Bajo el volcán fue la película que no pudimos hacer.

Sí logré comprar los derechos temporales del libro, pero fue imposible, resultó que no pudimos hacer la película. El guion es muy bonito pero no logramos reunir los fondos. Precisamente esa película nos separó, impactó mucho a nuestra relación de pareja por la frustración de no poder hacerla. Fue una etapa dura, difícil y frustrante. Me fui por mi camino, hice mi carrera, y Paul por el suyo.

Era con mucho carácter Paul, difícil. Era bastante difícil trabajar siendo pareja, teniendo cada quien su postura. Con la primera película que hicimos juntos [*Reed, México insurgente*] no fue así. Pero en *Cobrador* fue un poco conflictivo porque, al mismo tiempo, yo estaba haciendo *El laberinto del fauno*, en España. Yo le decía a Paul "Espera, espera a que yo termine", pero él se adelantó.

Ya teníamos una relación de amistad porque después de la relación de pareja fuimos muy buenos amigos. Tuvimos una larga y compleja amistad.

Y pues... hice la primera y la última película de Paul.

Bajo el volcán fue el fantasma sin solución de Paul. En un momento determinado, el Banco Cinematográfico, y gracias a los esfuerzos de la güera [Bertha Navarro], aceptó el proyecto, pero en condiciones sindicales, ordenadas y regulares. Ese momento es el que esperaba Paul para decir "no" y echar todo para abajo. Pero le asistió la razón.

Un día hicimos un ejercicio, él y yo, de una secuencia de *Bajo el volcán* que tenía redactada, no sé con quién, y en una situación que era poco frecuente, me dijo: "Esta secuencia sí se puede resolver sin todo ese cerro de cabrones y de camiones. Con la décima parte de ese *team* y de ese pinche circo, en una locación distinta, parecida, con solo estos elementos, lo resuelves. ¡Ah!, entonces puedo resolver toda la pinche película". A lo que yo respondí: "¡No! ¡Eso sí que no se puede!", y Paul remató diciendo: "¡Entonces que chinguen a su madre!". Y ese "¡qué chinguen a su madre!" es la sombra que sigue a la obra de Paul *in aeternum*.

[redacted]

August 8, 1977

Mr. Paul Leduc
[redacted]
Mexico 20, D.F.

Dear Mr. Leduc:

Yesterday I saw our old friend, Aline Davidoff, and she mentioned to me for the first time that she was a close friend of yours and that she had seen a good deal of you in London as well as Mexico. She also told me that you had been in Paris - and to my alarm, she told me further that you had written to me about five years ago when you were a pupil at I.D.H.E.C. I suppose you will understand and appreciate the reasons why I don't remember this. In any event, it does seem to me a great pity that we don't get together for a lot of reasons. In the first place, as colleagues we have much to discuss. Perhaps, more importantly, we might be able to clarify problems about VOLCANO. I hear things about you. No doubt you hear things about me. Probably the only thing that is true is that we're both passionately interested in UNDER THE VOLCANO. Conceivably, there might be some way of combining. I am, of course, in correspondence with Mrs. Lowry and with Borja and previously with Echeverria. I continue contact with Burton, etc. etc.

I am about to start a picture in French and Spain, so I am more or less fixed to Paris as a central base at least until October. Location shooting will take me to Normandy and after to Barcelona. My address and telephone number, temporarily, is as above.

Yours sincerely,

Joseph Losey

Joseph Losey

Carta de Joseph Losey, cineasta estadounidense en el exilio, le escribe a Leduc sobre su mutuo interés en llevar la novela *Bajo el volcán* al cine, en ella le cuenta sus planes en Europa a fin de agendar un encuentro con él, París, Francia, 8 de agosto de 1977.

PP. 120, 122 y 124
Letreros de prohibición y advertencia para espacios públicos que eran parte de la decoración del estudio de Leduc.

PP. 120, 122, 123 y 124
Fotografías de *scouting* del proyecto *Alrededor del volcán* en locaciones de Morelos y Chiapas, México, *ca.* 2009; y del proyecto *Bajo el volcán*, Cuernavaca, Morelos, México, *ca.* 1975.

POLICIA

PUTO EL
QUE SE
CAGUE AQUI
EN EL GUAYABO
XA-DIE

Un jardín bajo el volcán

Chantal Peñalosa

En una de las entrevistas a la señora Margerie Lowry, le preguntan cuál considera que es el rol del jardín dentro de la novela *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry, ella responde que se trata de una analogía del Edén, una reflexión sobre la tierra misma que anticipa un escenario destructivo que se cierne sobre la humanidad.

> *¿Le gusta este jardín que es suyo?*
> *Evite que sus hijos lo destruyan.*

La emblemática frase sugiere una preocupación por el futuro y un llamado a la responsabilidad individual y colectiva para preservar el mundo.

La frase se observa en un letrero en la primera escena del guión de *Bajo el volcán* propuesto por Gabriel García Marquez, Paul Leduc y José Agustín. La película comenzaría con un recorrido de la cámara mostrando el paisaje fantasmal del pueblo de Quauhnauac: "La ciudad construida sobre una colina, con valles y veredas tortuosas y accidentadas" pero que, en el presente de la novela, aparece abandonada. Para finalizar, la cámara llegaría a una barranca y es ahí donde podríamos ver el letrero. Un perro callejero duerme al lado.

Tengo la sospecha de que el deseo de Paul Leduc de adaptar la novela *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry al cine, no se debió únicamente a su compleja narrativa y a la iconografía mexicana presente, sino también al uso de los letreros como epígrafes que orientan los acontecimientos de los personajes. Leduc tenía una fijación particular por los letreros. Llegó a coleccionar una cantidad significativa de señaléticas, frases y publicidades varias.

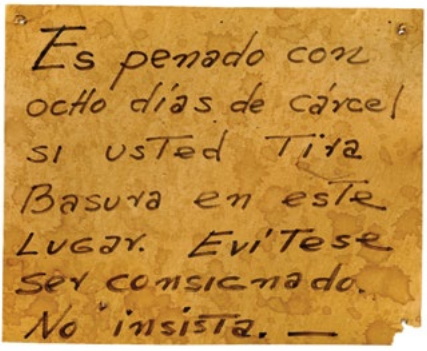
Hice una reproducción del letrero que aparece en la novela para situarlo en distintos lugares, siguiendo la premisa de que el jardín de Lowry es nuestro, que es un jardín que está en todas partes y debe ser cuidado antes de que seamos expulsados completamente del Edén.

¿Le Gusta Este Jardín
Que Es Suyo?
Evite Que Sus Hijos Lo Destruyan

HELISPOT
LAC 58 C
LPD BALDWIN HILLS
¿Le Gusta Este Jardín
Que Es Suyo?
Evite Que Sus Hijos Lo Destruyan

PET WASTE
STATION
¿Le Gusta Este Jardín
Que Es Suyo?

SE VENDE
CIERRE
SU
ESCAPE
138
CUAUTLA
CHAPULTEPEC


Es penado con
ocho días de cárcel
si usted Tira
Basura en este
Lugar. Evítese
ser consignado.
No insista.

¿Le Gusta Este Jardín
Que Es Suyo?
Evite Que Sus Hijos Lo Destruyan

¿Le Gusta Este Jardín
Que Es Suyo?
Evite Que Sus Hijos Lo Destruyan
TRESPASSING

¿Le Gusta Este Jardín
Que Es Suyo?
Evite Que Sus Hijos Lo Destruyan

¿Le Gusta Este Jardín
Que Es Suyo?

SE PROHIBE
JUGAR PELOTA
EN LA
COMANDANCIA

¿Le Gusta Este Jardín
Que Es Suyo?
Evite Que Sus Hijos Lo Destruyan

IT'S THE LAW!
Clean Up
After Your Dog
MAXIMUM FINE
$250
¿Le Gusta Este Jardín
Que Es Suyo?
Evite Que Sus Hijos Lo Destruyan

NO
TRESPASSING
CALIFORNIA
PENAL CODE
SECTION 602L
¿Le Gusta Este Jardín
Que Es Suyo?
Evite Que Sus Hijos Lo Destruyan
THIS PROPERTY
CLOSED TO
THE PUBLIC
NO ENTRY
WITHOUT PERMISSION
L.A.M.C. SEC. 41.24 PC 602L
RTI
W: RTISystems.com
ESE PREMISES ARE
24 HOUR
LIVE MONITORED
512

1, cont. 2

A lo lejos se escucha el canto de un gallo cuando la cámara muestra un pueblo fantasma, QUAUHNAUAC, "La ciudad construída sobre una colina, con valles y veredas tortuosas y accidentadas". Que ahora pareciera abandonada: DIRIASE UN PUEBLO FANTASMA.

Sobre una esquina de adobe resalta ligeramente un letrero carcomido que anuncia el expectorante 666.

Por último, la cámara llega a la BARRANCA, muy profunda, que atraviesa la ciudad. La cámara se dirige hacia ella y ve, en los bordes, el letrero:

¿LE GUSTA ESTE JARDIN QUE ES SUYO?
¡EVITE QUE SUS HIJOS LO DESTRUYAN!

Sobre el letrero se alcanzan a ver varios engomados, rasgados pero aún legibles, que dicen: ¡NO PASARAN!

Y al pie del letrero se encuentra un PERRO CALLEJERO, dormido.

Con un Tilt Down la cámara descubre el fondo oscuro y profundo de la barranca, convertido en basurero en donde 4 o 5 zopilotes se disputan el cadaver de algún animal.

C O R T E A:

INT. "EL FAROLITO". NOCHE (2).

2 (DOLLY). Se escucha el rasgueo de un lápiz sobre papel y el zumbido de varias moscas cuando una luz amarillenta, pálida y trémula, invade la pantalla. Es la luz de una vela gastada, un tanto inclinada, que gotea parafina sobre una vieja mesa de madera. Varias moscas revolotean alrededor de la luz.

La movilidad del foco sigue hasta que encuentra a varias moscas más que vuelan por encima de una copa mezcalera. A un lado, una mano, "mitad encorvada, mitad generosa y totalmente ebria" escribe una carta con letra pequeña, vigorosa, sin márgenes, con un lápiz pequeño y desgastado (Luz amarilla sobre papel amarillo) junto a varios signos cabalísticos garabateados sobre la carta, destaca el membrete: HOTEL BELLA VISTA-QUAUHNAHUAC.

A excepción del nervioso rasgueo del lápiz sobre el papel y del zumbido, intermitente, de las moscas, el silencio es casi total.

La mano se detine momentáneamente; toma la copa de mezcal y sale de cuadro. Regresa casi al instante y la copa está más vacía.

El lápiz continúa escribiendo hasta que termina de corregir un parrafo y remata algunas líneas. Una voz, en este momento OFF, musita:

2. CONT.

Página del guion de *Bajo el volcán* escrito por Paul Leduc y Gabriel García Márquez, con la colaboración de José Agustín, México, *ca.* 1976.

¿Se siente afligido?

¿Siente angustia y no sabe por qué?

Vea a un Psicólogo

Pida su consulta al:

56-82-95-07

(Primer consulta Gratis)

Por el dinero no se preocupe, Ud. Va a poder pagarlo.

COVER $ 40.00

MAS

CONSUMO MINIMO

$ 90.00 POR PERSONA

NÃO SE DESESPERE NA VIDA

No programa da fé haverá esperança; saiba a verdade, pois uma **ESPÍRITA VIDENTE** sobre a face da Terra lhe orientará na sua vida, como sejam: no selo da sua família, nos negócios, nos vícios, no amor, na saúde, enfim, no que lhe preocupa, pois todos esses problemas poderão ser resolvidos com uma consulta ou um conselho de **DONA PENHA**.

SORTE

- *NO AMOR*
- *NO COMÉRCIO*
- *NO LAR*
- *NO EMPREGO*

ATENDE DIARIAMENTE DAS 8:00 ÀS 20:00 HORAS

(Inclusive sábados, domingos e feriados)

Consultas: Vidência, Búzios, Cartas e Tarot.

RUA GOMES CARNEIRO, 131/APTº 201

IPANEMA - RJ (esquina com Visconde de Pirajá, próximo a General Osório)

Tel.:513-2379

Cel.: 9949-3397

www.donapenha.cjb.net

e-mail: donapenha@bol.com.br

P.126
Volantes promocionales de carácter diverso, originarios de México y Brasil. Parte de la colección de letreros que decoraban el baño y la cocina de Leduc.

Fotografías que forman parte de la carpeta de preproducción para *Alrededor del volcán*, México, *ca*. 2015.

Hojas de contactos con fotografías de *scouting* para la película *Bajo el volcán*, Morelos, México, *ca*. 1975. Autor(a) s. i.

Volante firmado por Fuerza Joven, en el que se invita a participar en el desfile de tropas que apoyan a Franco, España, s. f. Parte de la colección de letreros con la que Leduc decoraba su baño.

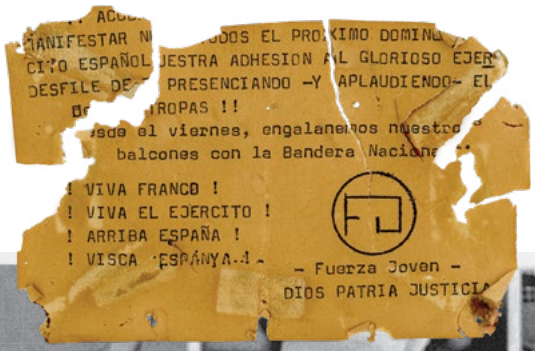
Figuras religiosas artesanales talladas en madera, provenientes de México y Brasil, s. f. Parte de la decoración del estudio de Leduc.

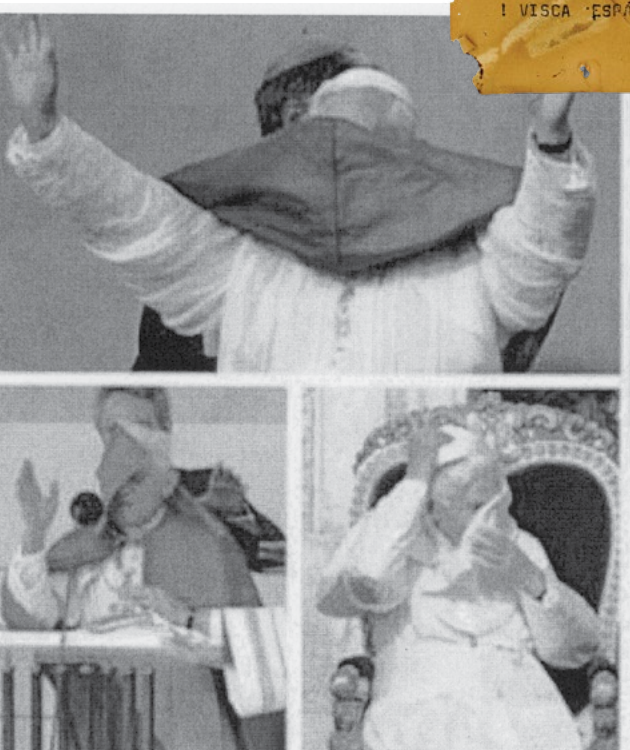
Materiales de la preproducción del proyecto inconcluso *Fantasmas*, *ca.* 2011 y 2014. Probablemente los materiales también fueron utilizados para los proyectos alternativos *Los nuevos fantasmas*, *Barrabás aka Divertimentos* y *El monje*. Se incluyen el tratamiento cinematográfico y propuestas de vestuario, México, *ca*. 2011. Autor(a) s. i.

44

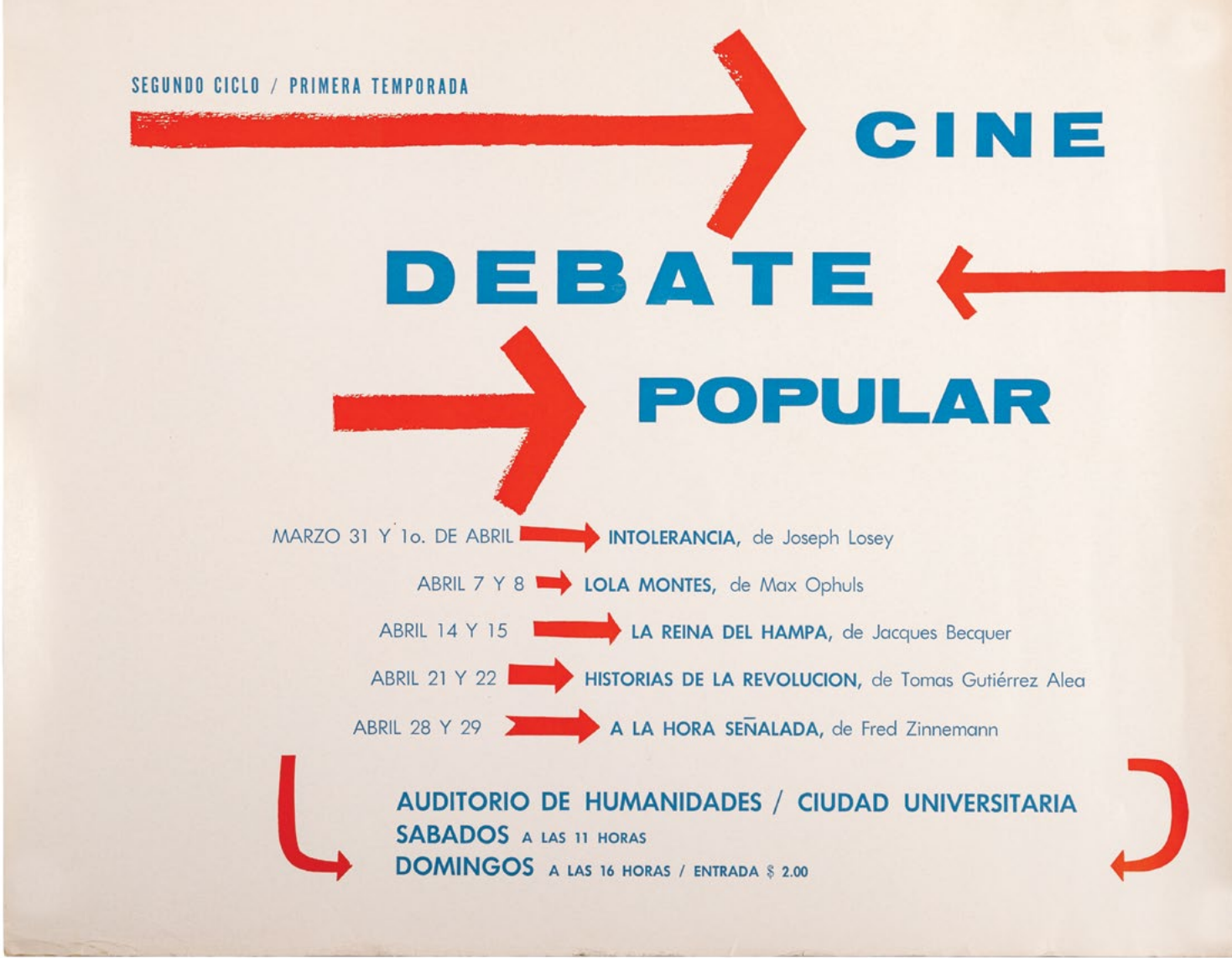
67. EXTERIOR PLAZA NOCHE

Iluminada por antorchas, una de las "cómicas" de la farándula establecida, disfrazada de "MONJA MALTRECHA" y otra maquillada com LA CATRINA, tararean o cantan a capella ("Detente sombra" música de Rafael Elizondo, letra de Sor Juana) (la imagen ahora parecería filmada en Technicolor, pero la oscuridad de la noche y la iluminación de antorchas le confiere una textura peculiar a las escenas de la farándula)





E



Cartel del cineclub Cine Debate Popular diseñado por Vicente Rojo, México, ca. 1961. El cineclub era organizado y moderado por Paul Leduc junto con otros estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Rolando Cordera **Profesor universitario**

Paul, el inasible. Por un lado, siempre estaba ahí, al lado de uno, al frente de uno, pero al mismo tiempo se te iba, se te perdía Paul Leduc y su proyecto. Era el hombre de los proyectos, el hombre de la ambición convertida en proyecto y siempre estaba muy comprometido con las causas populares.

Ya no nos dio tiempo, quizás tampoco ganas, de intentar alguna recapitulación, por ejemplo, con Centroamérica, que tanta energía le pidió a Paul por un tiempo, que tanto interés generó en muchos de nosotros e incluso esperanzas en aquello que estaba ocurriendo y que acabó en un desastre como es Nicaragua en la actualidad y, desafortunadamente, como se ha vuelto El Salvador. Yo creo que a Paul le ha de haber dolido mucho todo esto, pero ya no lo conversamos, quizás debimos haberlo hecho.

Yo lo conocí [a Paul] bastante antes de que él me conociera a mí. Cuando era estudiante en la UNAM, me volví aficionado al cine e iba con amigos, novias y demás a ver, el domingo, lo que se llamaba el Cine Debate. Lo animaba un señor que, luego supimos, se llamaba Paul Leduc; [él] nos aleccionaba.

DESDE KARLOVY VARY

EL DÍA SABADO 25 DE JULIO DE 1964

16 mm. Para los Nuevos Países

por Paul LEDUC

El problema fundamental al que se enfrentan las cinematografías jóvenes, es evidentemente económico.

Por una parte, los países jóvenes donde se desarrollan, no son económicamente fuertes y además, sus necesidades más urgentes no incluyen necesariamente el cine.

Por otra, las "potencias cinematográficas", no ceden fácilmente en el control internacional de mercados.

Además, debemos agregar que la crisis internacional por la que atraviesa la industria cinematográfica, naturalmente afecta los nuevos ensayos y experiencias que en el campo del cine desarrollan los países de reciente formación o de subdesarollo económico y cultural.

Y, por último, no podemos olvidar que el cine es una industria que requiere de grandes capitales para su desarrollo, además de requerir personal —técnico y artístico— de alta especialización y calidad, lo que no surge sino tras una larga, y sobre todo costosa preparación, y tras años de también costosas experiencias.

Estos problemas, como sus soluciones eventuales, han ocupado buena parte del tiempo dedicado a la discusión de la situación y problemas del joven cine, en el marco del **II simposio de jóvenes cinematografías de Africa, Asia y América Latina**, que se efectúa en Karlovy Vary.

El problema económico se manifiesta en las diferentes etapas del fenómeno cinematográfico (producción, distribución y exhibición), con características similares en escala internacional, pero con variantes de importancia relativa según los diferentes países.

Para empezar por el principio, veamos cuál es la situación con respecto a la producción misma de los films.

Ante todo, una diferencia se plantea entre los diferentes países que intervienen en el simposio; si bien afines en cuanto a su juventud política y subdesarrollo económico y cultural, dentro del campo de la cinematografía podemos hacer entre ellos una división, un tanto esquemática, pero útil, en tres grupos principales: a) los países que cuentan con una industria organizada por los gobiernos coloniales anteriores a su independencia, como es el caso de la India o la República Arabe Unida, y que cuentan con altos índices de producción, b) los países con una industria bastante más débil, pero existente, como tal, y generalmente sostenida por monopolios nacionales, con un índice medio de producción, como el caso de Argentina, Brasil o México y c) los países donde el cine es prácticamente inexistente y se debe partir desde cero, como en la mayoría de los países de Asia, un buen número de Latinoamérica y la casi totalidad del Africa (habría que omitir la RAU y la Unión Surafricana, solamente).

Evidentemente, el problema se plantea con características diferentes según cada caso concreto, mismas que dependen sobre todo de la existencia o no de equipos técnicos, laboratorios, estudios, organización, grado de intervención estatal dentro de la industria, costos de mano de obra, de película virgen, de procesado, etc.. Pero del simposio de Karlovy Vary se hace evidente una cuestión que engloba a absolutamente todos los casos: en todos estos países, el dinero que se dedica al cine es insuficiente para sus necesidades, y los criterios para la recuperación del dinero invertido (a través de la distribución y exhibición) resultan inadecuados para el desarrollo del cine en general, y poco eficientes desde el mismo ángulo económico.

El delegado de Túnez, en este sentido, puso el dedo en la llaga (en una de tantas) cuando señaló que una de las causas de la crisis del cine en las "potencias cinematográficas" es la inadecuación del cine que producen con respecto a públicos que representan millones de espectadores potenciales y que permanecen alejados del cine por culpa de la misma política seguida por estas llamadas "potencias del cine".

Por otra parte, pues, resulta evidente la necesidad de bajar los costos de producción en la realización de films.

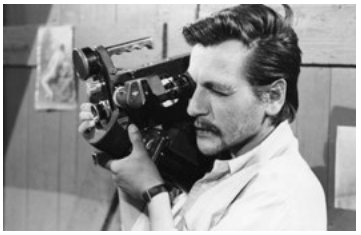
Con esta intención, los delegados de Argelia, Túnez, Uruguay, Siria, Perú y otros países, respaldados por Georges Sadoul, pidieron al simposio el apoyo e impulso al cine de 16 mm. (realizado en 16 mm. aun cuando pueda ser amplificado para su distribución y exhibición al formato normal de 35 mm.)

No deja de ser paradójico que sea en los países más desarollados cinematográficamente (Estados Unidos, Francia e Italia, sobre todo) donde se haya conferido a los 16 mm. la importancia que se merece en las condiciones actuales del cine en el mundo, mientras en los países donde se trata de construir una industria cinematográfica a partir de la nada, o de antecedentes que no resultan sino pesados lastres, se intenta llegar a la producción en estudios, con equipos de 35 mm (y hasta cinemascope, como en el caso de Marruecos), con sonido postsincronizado en laboratorio, mientras los 16 mm. ofrecen la flexibilidad, posibilidades y bajos costos que tanto urgen a sus necesidades.

Dejemos de lado, por ahora, el hecho de que los 16 mm. permiten un lenguaje más adecuado para el tipo de cine que se hace y se pretende hacer en los países jóvenes. Pero no podemos dejar de tener presente que la televisión, mercado potencialmente enorme para las nuevas cinematografías, emplea casi exclusivamente el formato de 16 mm.

Otro problema con que se encuentran los países nuevos dentro de esta línea de cosas, resulta la preparación de personal técnico (incluyendo a los realizadores): todas las escuelas de cine en el mundo, están encaminadas a la formación de cuadros aptos para el manejo de 35 mm. y condiciones de trabajo normales en los países desarrollados, pero utópicas en sus países de origen, tanto por la falta de foros y equipos apropiados o similares, como por la diferencia de presupuestos. De manera que cualquier estudiante de cine originario de un país africano, asiático o latinoamericano (salvo pocas excepciones de los países donde existe un mínimo de organización de la industria cinematográfica), se encontrará al regresar a su país tras de haber terminado sus estudios en cualquiera de las escuelas de cine existentes (sea Praga, París, Roma, Lodz o Leningrado) que tendrá que readaptar totalmente su aprendizaje, mismo que en más de un sentido resultará deficiente.

En este sentido, y para terminar, convendría anotar el proyecto, manifestado por la delegación argelina, de formar en Africa del Norte un instituto cinematográfico especializado en el empleo de las nuevas técnicas de 16 mm.



Fotografía de Paul Leduc con una cámara Eclair de 16 mm., durante el rodaje de *Reed, México insurgente* (1970), México, 1971. Autor(a) s. i.

Fotografía de Paul Leduc durante el rodaje de *La Mort du Capitaine*, cortometraje que escribió y dirigió como trabajo final en sus estudios en el Instituto de Altos Estudios de Cinematografía, París, Francia, 1966. Autor(a) s. i.

Nota de prensa escrita por Paul Leduc sobre las discusiones abordadas en el II Simposio de Jóvenes Cinematografías de África, Asia y América Latina, en Karlovy Vary, Checoslovaquia. *El Día*, México, 25 de julio de 1964.

P. 133

Entrevista en la que Margarita García Flores y Paul Leduc discuten el papel de la censura del cine en México, realizada en el Café de la Amargura, donde Leduc tenía su estudio. *La Onda*, México, 1977.

MARGARITA GARCIA FLORES

YO SE POR QUE ME PROHIBEN FILMAR

Paul Leduc desnuda la opresiva realidad de la industria cinematográfica nacional y se lamenta: "No puedo darme el lujo de filmar una cinta cada seis años: voy a quedar como el viejito que realizó Reed, México insurgente".

Lo premian, lo colman de elogios... y no lo dejan filmar. Es la historia de Paul Leduc. Sólo ha filmado dos largometrajes, Reed, México Insurgente (1970) y Etnocidio, notas sobre El Mezquital (1976), y ha recibido el premio Sadoul, diosas de plata y Ariel. Etnocidio ganó tres diosas de plata. "Supongo que son premios de consolación porque hago una película cada seis años", externa Leduc.

Nació en la ciudad de México. Estudiaba Arquitectura pero amaba el cine y vivía en los cineclubes. En 1968 hizo "cine volantes" de los que se tiraron unas sesenta copias para informar del movimiento estudiantil. Estudió en el Museo del Hombre y en el Instituto de Cine en Francia, donde veía hasta siete películas diarias. Alto, delgado, con tanto nerviosismo como talento, dice que a los 35 años no se puede dar el lujo de hacer una película cada seis años. Después de siete meses en Europa, está en México para ver si puede filmar Bajo el volcán.

Paul y yo conversamos en un café de San Angel lleno de parejitas que se besan en la semioscuridad. Arriba de este café, Paul tiene un estudio. "Sólo me aparezco los domingos, cuando no está el dueño, porque ahora estoy en la quiebra total y debo 14 meses de alquiler". Mientras dura la entrevista, se acaricia la barba, se pasa la mano por la nariz, juega con el vaso de agua minera, mira a su alrededor. Leduc está entusiasmado con España. El único director mexicano que admira nació en Aragón: Luis Buñuel.

—¿Qué no había un convenio entre México y Canadá?

—México ha roto todos los convenios, no sólo con esta película que era la primera se filmaron cuatro más que están por ser terminadas, dos dirigidas por canadienses y dos por mexicanos, una de Bosco Arroche sobre braceros que van a trabajar a Canadá y otra de Eduardo Maldonado sobre jornalero en diferentes regiones de la República. Las filmaciones se terminaron pero la edición se quedó un poco en el aire, parece que van a ser terminadas por el Centro de Cortometraje. El plan era para dos años de películas; se calculaban 20 documentales de largometraje con una gama de temas y realizadores, unos filmados aquí y otros en Canadá y en varios países latinoamericanos. El plan se rompió. México está obligado a exhibir las películas, pero el simple hecho de no haber presentado Etnocidio al dictamen de Cinematografía y no haber hecho nada para que se divulgue, y sí haber impedido su divulgación, significa que México rompió el convenio con Canadá.

—¡Parece absurdo, como si la realidad de El Mezquital cambiara si no se exhibe una película sobre la región y sus problemas!

—Como realizador, me doy cuenta de los límites del cine en un trabajo político. Los que menos idealizamos la función del cine somos los cineastas poque no creemos que con el cine vamos a hacer la revolución. Tal parece que algunas gentes en el Gobierno temen que hagamos la revolución con el cine (sonrisa irónica). Exageran el valor informativo, movilizador de una película, y prohiben todo.

—¿Te parece más grave que la prohiban?

—Yo diría que sí. Supongo que hay cosas que les molestan en Etnocidio pero tampoco es para tanto. Glauber Rocha dijo que su cine (el brasileño) al final de cuentas no era más que reformista. Y en muchos casos pasó por revolucionario por comparación con el contexto al que se enfrentaba. Y en este caso sería igual. El cine tiene límites, pero el aparato estatal exagera tanto su valor que las películas se vuelven papas calientes que nadie sabe qué hacer con ellas y las tratan como si fueran granadas a punto de explotar. Me preguntabas de la censura, te contaré lo que le sucedió a Rafael Castanhedo. Iba a hacer una película, hasta ahora ha sido editor, probablemente el mejor que hay en México. El guión está basado en las cartas de Antonieta Rivas Mercado. Es una historia de amor con Manuel Rodríguez Lozano y con Vasconcelos como la otra parte del triángulo. Como aparece Vasconcelos, la película, muy entre comillas, se politiza. Vasconcelos no es el tema central. Todo estaba preparado para empezar en dos semanas más, pero para prohibirla le dieron uno de los pretextos más sofisticados que he oído. Antes decían que no, abiertamente. A Castanhedo le dijeron que "alguien allá arriba estaba tan interesado en que esa película se hiciera muy bien, por lo que era mejor posponerla indefinidamente para prepararla con mucho cuidado". ¡Castanhedo es una de las gentes más meticulosas que conozco, imagínate como preparó la filmación!

—Pero no hay censura...

—Nunca hay un dictamen que diga que no. La de Castanhedo está aprobada por Cinematografía. Hay una serie de mecanismos que no son de censura directo. Te dicen que sí pero luego arguyen que la película es muy cara o es irrecuperable o hay qué cuidarla más, cualquier tontería que no es cierta. Se hacen muchísimas películas caras, casi todas son irrecuperables en el cine mexicano por lo que ésas no son razones para que no se hagan, y cada día hay una lista más larga de películas que no son filmadas.

VAMPIROS POLITIZADOS

—¿Te preocupan fundamentalmente la política y el cine?

—¿A todo el mundo? ¿no? Todo el cine es político, lo que se ha repetido hasta hacerlo banal. Sí tengo interés en la política, pero no quiero decir que en mis películas sólo me interesa la problemática política. Puedo filmar una historia de amor o de vampiros. Probablemente los personajes y los temas políticos me interesen más, pero entre mis proyectos hay muchas cosas que no tienen que ver tan directamente con la política. Quizás politizo los temas en alguna forma, y ahí es donde intervienen los mecanismos de producción y de censura y entonces incluso una historia de amor no es filmable porque uno la plantea con personajes de carne y hueso con los pies en la tierra.

—¿Es cierto que te molesta hablar de Reed? ¿Cómo ves tu película a siete años de filmada?

—¡Arqueológica! Vieja, vieja vieja...

Paul Leduc.

—¿En qué se le notan las arrugas?

—No la he vuelto a ver en muchísimos años... No sé qué pensaría al verla de nuevo. En la medida en que nada más he hecho esa película, porque Etnocidio no la ha visto nadie, traigo una etiqueta pegada en la frente que me irrita mucho y dice: Reed, México Insurgente.

—¿Por qué te irrita tanto?

—Porque después ha habido docenas de guiones y de proyectos que no se han podido hacer pero que me han alejado de Reed Hay uno que me trajo aquí...

—¿Vives en Francia?

—No, se supone que vivo aquí. Estuve siete meses allá, pero es probable que ante la falta de trabajo, de perspectivas que tengo aquí, me vaya a España donde hay más posibilidades de trabajo, donde pasan muchas cosas. ¡En Europa tengo las puertas más abiertas que en México! Estoy aquí para hacer un último intento de dirigir aquí, que es donde quiero vivir, sólo que no me puedo dar el lujo de pasarme otros seis años sin hacer nada. Quiero dirigir Bajo el volcán. Tengo todo listo: el reparto, los coproductores europeos, las locaciones escogidas. Sólo falta que el Banco Cinematográfico deje de decir que sí verbalmente y firme contratos. De ser cierto, en noviembre estaríamos filmando, pero yo no lo creo porque igual me dijeron el sexenio pasado. El guión se hizo con Gabriel García Márquez y la ayuda de José Agustín, en español. Ronald Hardwood hizo una versión en inglés, porque la película será en este idioma. En el papel del cónsul iría Robert Shaw, en el de Yvonne, Dominique Santa. También trabajarían Simone Signoret y Jorge Martínez de Hoyos que haría el doctor Vigil.

—Durante un tiempo se habló del cine del Tercer Mundo ¿todavía existe este movimiento?

—Dentro del tercer mundo, me interesa el cine latinoamericano que se encuentra en una "resaca" de todos los diablos. Sigue existiendo sobre la base de cineastas asilados en todo el planeta. Salvo México, aunque nuestro cine no está dentro de ese movimiento, de Guatemala para abajo, todos los cineastas están fuera de sus países; están cortados de su contexto, y el cine al que nos referimos estaba muy ligado a las raíces del lugar donde se creaba. Algunos están en campos de concentración, como Raymundo Gleyzer que filmó en México La revolución congelada, quien ha sido torturado y está bastante mal en Argentina. Carlos Alvarez está en Alemania, varios brasileños andan en Europa, en México hay algunos argentinos, otros están en Italia. Quirá Sanjinés (Jorge, boliviano) es el único con cierto clandestinaje y brincando de país en país de América Latina, mantiene su producción aunque a ritmo bastante bajo. Hace poco Carlos Alvarez hizo una de las últimas obras del cine latinoamericano. Los hijos del subdesarrollo, y tuvo que salir de Colombia, después de filmarla. En Argentina, para filmar una película hay que pasar por no sé cuántos departamentos de cen-

(Sigue en la página 18)

Paul Leduc Quiere Irse a Vivir a Otro País; Sólo un Filme en Seis Años

El realizador mexicano Paul Leduc señaló ayer que "estoy pensando irme a vivir fuera de mi patria, ya que aquí en los últimos seis años, solamente he podido realizar una película".

Paul, fue entrevistado al terminar el debate sobre su filme "Mezquital", que se exhibió en el "Salón Rojo", de la Cineteca Nacional.

Esta película que fue realizada en coproducción entre Cine Difusión de la SEP y Office National du Filme del Canadá, se presentó en el Foro de Documentalistas, que se realiza paralelamente al I Festival Internacional de Cortometraje sobre la Educación.

Señaló que está preparando 2 películas. "Una de ellas presenté al Banco Nacional Cinematográfico, pero éste la rechazó".

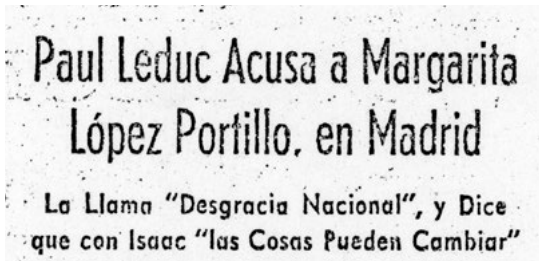
Habló sobre la censura que se ejerce en la Dirección de Cinematografía. "Aquí las historias pasan de mano en mano y por último acuerdan no financiarla".

Leduc realizó hace algunos años la película "Reed, México Insurgente", la que representó a nuestro país en los festivales más importantes del mundo.

UN EXITO "MEZQUITAL"

El público, el jurado y los críticos aplaudieron y elogiaron la película de Leduc "Mezquital".

Al terminar la proyección los aplausos duraron dos minutos.



Paul Leduc Acusa a Margarita López Portillo, en Madrid

La Llama "Desgracia Nacional", y Dice que con Isaac "las Cosas Pueden Cambiar"

Paul Leduc, Optimista en el Desarrollo del Cine de AL

"Tiene la Inmensa Virtud de Existir", Dijo

El director mexicano Paul Leduc anuncia su retirada del cine

● El realizador dio ayer la noticia en el Festival Iberoamericano de Cine de Huelva, donde recibió un homenaje

HUELVA.—El famoso director mexicano Paul Leduc —algunas de cuyas películas son clásicas en la historia del cine latinoamericano, como *Frida*, *Barroco* o *Latino Bar*—, anunció ayer jueves en Huelva su retirada definitiva de la realización, informa Efe.

Leduc, que recibe un homenaje del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, afirmó que se considera incapaz de identificarse con los derroteros que está tomando en la actualidad el séptimo arte y que ahora se interesa por la animación por ordenador. El director —que niega ser pesimista— se muestra orgulloso de pertenecer a una generación de cineastas que quisieron renovar el cine latinoamericano al romper con las normas.

«Yo no he cambiado —dijo—, ha cambiado el cine. Ahora sólo se hace un entretenimiento para norteamericanos o para críticos. La franja intermedia ha desaparecido y no queda nada del trabajo artesano que antes era esta profesión. Tampoco el público pide un cine diferente. La verdad es que me he aburrido de todo esto».

«Haciendo —añadió— un paralelo con la música, podemos decir que los directores de mi generación intentamos componer música popular para que la gente baile. Después llegaron los que quisieron hacer música de cámara y ahora da la impresión de que solamente queda un violinista en una estación del metro pidiendo limosna».

A su juicio, el cine como se lo concibe actualmente está condenado a cambiar. «No desaparecerá —señaló— pero se va a reducir mucho». Leduc nació en México en 1942 y estudió en Francia.

Recortes de prensa de los años setenta y noventa, de distintos medios de México, Uruguay y España, sobre la crisis del cine mexicano y la postura crítica de Paul Leduc. Se incluye la nota sobre su retiro del cine, el anuncio se dio a conocer en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, donde el cineasta fue homenajeado. *El Mundo*, España, 24 de noviembre de 1995.

EL NACIONAL
Sábado 2 de diciembre de 1995

PRODUJO EL VIDEO INFANTIL *LOS ANIMALES*

Inesperado retorno de Paul Leduc

FERNANDO FIGUEROA

Ayer al mediodía Paul Leduc presentó ante la prensa su video de animación digital **Los animales**, en el que se ilustran 20 canciones tradicionales mexicanas, de 1850 a 1950, interpretadas por Jaime López, Oscar Chávez y Cecilia Toussaint.

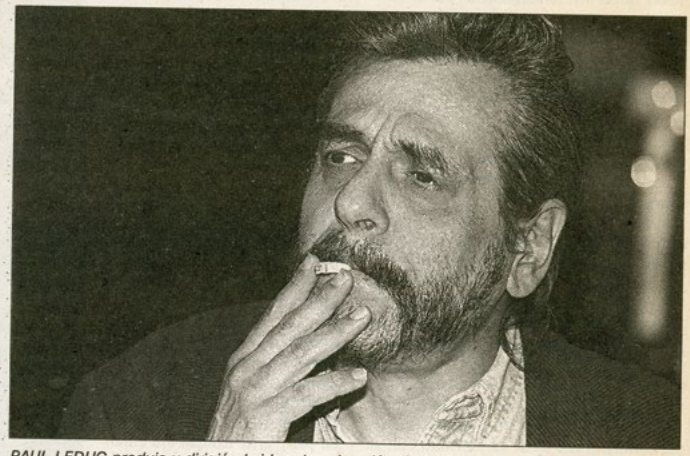
En un texto promocional José Joaquín Blanco definió el video como un conjunto de "sorpresivas imágenes que son, al mismo tiempo, juego y cultura, novedad y tradición, invención y rescate de las raíces para el niño moderno. Se nos vuelven contemporáneos (y hasta supersónicos) **El gato y el ratón, El nahual** y **La Nana Caliche** que los niños mexicanos de otros tiempos oyeron junto al fogón... Un viaje de sueños y tecnología con sabor a Rancho Grande".

Al término de la proyección, Paul Leduc comentó que este material fue realizado con el apoyo de la Dirección General de Culturas Populares, y la SEP lo distribuirá en 10 mil escuelas; se tiene proyectado grabar un disco compacto y cassette con los temas del video.

De buen humor, el realizador de **Frida, naturaleza muerta** señaló que no intentan competir con **El Rey León** pero desean recuperar la inversión para producir otros materiales similares y ya tiene dos proyectos: la historia de la música (desde sonidos primitivos hasta el rap, pasando por la música clásica y el rock) y una antología de canciones indígenas interpretadas por niños.

Paul Leduc desea que los infantes mexicanos "sepan que tienen raíces". En el video aparece un gato de José Guadalupe Posada, un paisaje de Velasco, una cocina mexicana tradicional, grabados de animales que cobran vida, etcétera.

El creador de **Reed, México Insurgente** señaló que el video se realizó con un equipo "casi casero, de Pentium para abajo". Contó con la ayuda de jóvenes recién egresados de las carreras de Artes Plásticas y Computación: "Mientras hacíamos el video yo estaba aterrado porque éramos un grupo de adultos elaborando algo para niños; luego me tranquilicé cuando vi que ellos lo disfrutaban". Desde que Paul Leduc estudió en Francia tenía la intención de realizar un video animado; intentó algo teniendo como personaje a Humphrey Bogart pero "resultó muy complicado".



PAUL LEDUC produjo y dirigió el video de animación digital ***Los animales****, en el que se ilustran 20 canciones tradicionales mexicanas interpretadas por Oscar Chávez, Cecilia Toussaint y Jaime López. (Foto: Felipe Morales.)*

Cuando le preguntamos acerca de su alejamiento del cine, Leduc dijo: "Espero no volver. Ya he rechazado varios proyectos y eso fue la prueba de fuego". Según el director de **Barroco**, "el cine se ha vuelto muy aburrido, está achacoso con sus 100 años cumplidos. Coppola está más preocupado por sus hoteles y Kieslowski ya dijo adiós. El cine nació para ser visto en una sala a oscuras y eso ya casi se acabó".

Leduc agregó que Hollywood ganó la batalla contra el cine de todo el mundo: "Antes podías conocer Brasil a través de sus películas, ahora el cine y el público estadounidense están en todos lados".

Paul Leduc comentó que las nuevas generaciones de cineastas mexicanos tienen la ilusión de hacer una *ópera prima* "que les sirva como carta de presentación para trabajar en Hollywood, es algo patético".

Finalmente, el realizador comentó que el cine le dio dinero para vivir con cierta holgura pero "actualmente ya empiezo a tener dificultades" ●

"El cinito no es la vida, es sólo vanidad": Paul Leduc

JUAN MANUEL BADILLO
EL ECONOMISTA

Paul Leduc se tardó más de una década en una nueva película, y cuando ya todos imaginaban al cineasta ya en el retiro, regresa con una versión de la hiperviolenta novela del brasileño Rubem Fonseca, *El cobrador. In God We Trust*.

"Efectivamente, estaba retirado y bastante feliz con eso. 'El cinito no es la vida, es tan sólo vanidad', dice un bolero, pero ya ves...recaí...", dijo el cineasta en entrevista vía e-mail.

La nueva película de Leduc representará a México en la entrega XXII de los premios Goya, en enero del año próximo.

Cuestionado sobre la postulación, dijo: "Fundamentalmente, (es) una buena manera de empezar a promover la película en México. Se ha hablado poco de ella y se aproxima su salida en la próxima Muestra de la Cineteca, en noviembre; así que mientras tenemos la página web www.cobrador.com.mx , pero hasta ahora había sido la única fuente de información que habíamos lanzado".

En un intento por resumir todo lo que significa *El Cobrador. In Gog We Trust*, interpretada por el estadounidense Peter Fonda, diremos que es una crítica a la deshumanización, propia de la globalización.

El cobrador se estrenó en marzo, en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara, y fue premiada en el Festival de Granado.

En la edición 58 de los premios Ariel, Dolores Heredia (izquierda), presidenta de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, señaló que hay heridas que aún duelen, en referencia a los 43 de Ayotzinapa. El galardón a mejor película se lo llevó *Las elegidas*, de David Pablos (segundo de izquierda a derecha), que también fue distinguida por dirección, guión original y fotografía ■ **Fotos Cuartoscuro y Roberto García Ortiz**

El invisible cine mexicano y la Secretaría de Cultura

PAUL LEDUC

Hoy, cuando se está construyendo una Secretaría de Cultura, de la que depende el cine, convendría que fuera para todos claro *cuál es el proyecto* de cinematografía que se pretende impulsar. Hoy me parece que la Academia debería participar de esa discusión.

El año pasado, se nos dice, se filmaron en México 145 películas. Un puñado de ellas recibirán –en esta misma ceremonia– un puñado de premios. Ojalá esos premios contribuyan a hacerlas visibles, porque la mayoría, según cifras y estadísticas oficiales, podrían permanecer prácticamente invisibles. Aunque se estrenen, si lo logran. Hay excepciones, pocas, que por lo mismo no son parte de esto. Con excepciones no se construye una cinematografía. El asunto es complejo y no es éste el lugar ni el momento para discutirlo. Pero tampoco es el momento y lugar para ignorarlo.

Algunos datos: se declara que el año pasado fue superado el récord de películas producidas desde la Época de Oro del cine nacional. Pero se omiten dos datos: primero, aquel cine se veía. El actual no. Segundo: de lo producido el año pasado, según el anuario de Imcine, se apoyaron 78 cortometrajes, 21 documentales, y largometrajes de ficción fueron entonces 46, no comparables con los 80 producidos en 1945. Qué bien que se apoyen cortos y documentales. Esto no pasaba hace 70 años. Pero de los 30 realizados en 2014, sólo cuatro se vieron en pantalla grande. La televisión pública tampoco los exhibe, mucho menos la privada. No están prohibidos. No hay censura, se dice. Pero no se ven. Dos años después, a pesar del excelente nivel de calidad logrado y de sus menores costos de producción, Imcine ha reducido a 17, casi la mitad, su apoyo al documental.

El cine en México sigue siendo negocio, pero no para los cineastas mexicanos.

Canana, una empresa independiente mexicana fundada por cineastas, lanza Ambulante, que realiza una estupenda labor por el cine documental y consigue un ingreso de 15 millones de pesos, mientras la 20th Century Fox y Universal Pictures superan, cada una, mil 500 millones de pesos en la distribución local.

Mantarraya, quizá la compañía más premiada de la historia del cine mexicano, anda en 20 millones de ingresos, cuando Warner y Disney superan 2 mil millones cada una y Videocine, de Televisa, supera mil millones.

Ya sólo 25 por ciento de los mexicanos puede pagarse ir al cine, aunque la exhibición en salas sigue siendo un gran negocio que deja más de 11 mil millones de pesos al año.

En los últimos tres años, la asistencia a cines aumentó, pero en ese mismo lapso la asistencia al cine mexicano cayó casi a la mitad: de 30 a 18 millones. Y en video, una llamada Plataforma México de Imcine, que opera en 10 estados proyectando 350 títulos nacionales, registró el año pasado 174 mil espectadores. O sea: 497 espectadores por película.

Hace 70 años, el cine mexicano se veía. Aún se ve. El actual, no.

Carlos Slim, el hombre más rico de México, lo sabe: *los papeles de Panamá* nos revelan que adquirió recientemente un lote de 253 películas de esa época, con Pedro Infante, María Félix, *Tin Tan* y *El Santo*, por más de 35 millones de dólares… en una operación que se hizo pasar por Nueva Zelanda, Ámsterdam y las Islas Vírgenes, para no pagar impuestos en México.

El segundo hombre más rico del país, Germán Larrea, dueño de la empresa responsable de los 65 mineros muertos en Pasta de Conchos y del derrame tóxico que contaminó el río Sonora, también se interesa por el cine.

Es ahora también dueño de Cinemex, la segunda cadena de salas del país y se opone a cualquier legislación que pretenda proteger el tiempo de pantalla dedicado al cine nacional. Cabe suponer que considera al cine como otra forma de industria extractiva.

En este marco se encuentra hoy el cine mexicano. Por otro lado, el Estado cedió hace años ante la presión de la Motion Picture Association y derogó el reglamento del "peso en taquilla", y más recientemente tolera las trampas del "tope de taquilla del primer fin de semana", los cambios extemporáneos de salas y horarios, el boicot a la publicidad y todo tipo de sabotajes a las condiciones mínimamente dignas de exhibición del cine mexicano en su propio territorio.

Si se tomara un solo peso de cada uno de los 296 millones de boletos de cine vendidos el año pasado y se cobrara el impuesto referido en *los papeles de Panamá*, se cubriría el monto de la inversión máxima permitida a Imcine para apoyar 50 largometrajes. Si se llegara a hablar de recortes presupuestales, ahí hay un camino explorable.

Una actividad tan distorsionada como lo que esta catarata de cifras dibuja ¿qué sentido tiene?, ¿a quién conviene…? ¿Cuál es la escala del problema?

Con lo que el gobierno federal gastó en publicidad en 2015, Imcine hubiera podido apoyar 401 largometrajes, aportando la cantidad máxima que tiene autorizada. Algo que podría pensarse es que si el cine nacional logró un centenar de premios internacionales, la "marca México", como simple anuncio, resulta así muy económicamente promovida por el mundo… aunque las películas aquí no se vean…

Ese centenar de premios algo deben significar. Acaso, que ahora se filma para los festivales. Acaso, que los cineastas actuales ignoran el público al que se dirigen porque nunca le han permitido conocerlo realmente, relacionarse con él. "La culpa es del público, que no quiere ver cine mexicano", se dice. Quizá en este caso así sea. El público de hoy no es el de antes, el de la Época de Oro, el del cine de estreno a cuatro pesos. Hoy no prefiere lo mexicano; hoy no le gusta lo mexicano. Hoy quizá ya no quiere ser mexicano. Cabe preguntar quién, cómo y por qué se formó así ese público.

Hoy Imcine se ha convertido en una ventanilla de trámites, de preselección de proyectos para ser finalmente aprobados o no por esa iniciativa privada a título de invertir un dinero que ni siquiera es suyo, ya que es el dinero correspondiente al pago de sus impuestos. Hoy Imcine no decide qué cine se hace ni decide cómo ni dónde se distribuye. En sus convocatorias no respeta ni sus propias fechas; hace caravanas en festivales con el sombrero ajeno del talento de los muchos excelentes cineastas que abundan en la región y se protege en criterios pretendidamente democráticos para enjuiciar los trabajos del gremio, generando así "bancadas" y "mayoriteos", "plurinominales" y "maiceos", como en nuestras desprestigiadas cámaras legislativas, posibilitando condicionar decisiones, reglamentadas siempre, además, como "no vinculantes".

Hoy, en ese sentido, el cine mexicano, aunque pasa por uno de sus mejores y más diversos momentos creativos, paradójicamente parece guiarse, en demasiados casos, por aquella frase célebre inscrita en letras de oro en esas mismas cámaras legislativas y dicha por uno de nuestros más respetados políticos. Aquella que dice: "Pos entonces va pa'tras, 'apá... esa chingadera no pasa...

Cine mexicano va pa'tras… no pasa... Ni te preocupes, apá..."

Por eso, decíamos, sería importante que la Secretaría de Cultura definiera qué proyecto de cinematografía se propone desarrollar. Y sería fundamental también, me parece, que la Academia participara de esa discusión.

En estos tiempos en que aparentemente se premia lo invisible, en que se premia para que no se vea, la Academia no participa de eso. No es su culpa. Por eso acepto con gusto (y hasta con cierto optimismo) el privilegio de recibir este Ariel.

Tienen ustedes la palabra. Muchas gracias.

Quisiera solamente agregar un saludo, que ojalá no fuera sólo personal, a los amigos del *cinema novo* brasileño (Nelson, Rui, Diegues, Silvio, Lúcia) y sus muchos relevos más jóvenes, quienes en estos días, precisamente, han logrado revertir la desaparición del Ministerio de Cultura brasileño y quienes junto con una larguísima lista de músicos, teatreros, literatos, arquitectos buscan ahora detener y revertir al gobierno golpista de hampones que lo hizo.

Publicación en prensa del discurso de Paul Leduc pronunciado en la ceremonia 58 de los Arieles, al recibir el Ariel de Oro por su trayectoria. *La Jornada*, México, 29 de mayo de 2016.

Ariel de Oro otorgado a Paul Leduc por su trayectoria en la 58 entrega de los Premios Ariel, México, 28 de mayo de 2016. Leduc decoró la estatuilla con una bala de utilería, tal como lo había hecho con todos sus Arieles ganados con anterioridad.

Ofelia Medina **Actriz**

El discurso de Paul [en la ceremonia de la entrega del Ariel de Oro] era necesario para los que hacemos cine. Dijo cosas que nadie se había atrevido a decir respecto de lo que estábamos haciendo por miedo a no seguir haciendo cine. Pero él lo hizo. Hasta yo estaba medio temblando atrás, pero él no y estuvo súper bien. Se lo agradecimos como comunidad cinematográfica porque puso los puntos sobre las íes de cómo se produce, por qué se produce, qué estamos produciendo y para qué. Paul solo filmó lo que le dio la gana y lo hizo como le dio la gana. Y tú ves una película de Paul y a los tres minutos dices: "Esto es de Paul Leduc". Es de los pocos directores que tienen un sello personal total, ya sea de época, contemporáneo, documental o lo que sea. Él filmaba desde su punto de vista.

Réplica en fibra de vidrio del Dintel 48 maya de Yaxchilán, Chiapas, perteneció a la utilería de *Barroco* (1989). Parte de la colección de objetos con la que Leduc decoraba su casa.

Epílogo

Vania Macias Osorno

Los muertos solo están verdaderamente muertos
si dejamos de darles conversación, es decir conservación.
Vinciane Despret[1]

Visitar un archivo, como es fácil imaginar, es abrir la puerta a un sinfín de memorias y relatos del pasado; pero no solo es eso, visitar un archivo es la posibilidad de establecer un diálogo y permitir un vaivén de conocimiento y de afecto con vidas de otro tiempo en el presente. Y en esas acciones se produce una agitación que va de ida y vuelta, que entrega la potente oportunidad de, como plantea Vinciane Despret, dar continuidad a la vida de otras maneras, darle un *plus de existencia*.[2] Y agregaría también, que el accionar de los archivos y los objetos, concede la creación de nuevos vínculos y rutas posibles para ir más allá de la rigurosa recuperación histórica y lograr una operación creativa.

El archivo y las colecciones de Paul Leduc, que hoy conforman el acervo resguardado en la Filmoteca de la UNAM, ocupaban el estudio de la casa del cineasta. Ahí transcurría un número incontable de ideas, proyectos, planes, trabajos, pensamientos, luchas, placeres y obsesiones de un mundo por él construido. Documentos, carteles y objetos que saturaban el espacio y que guardaban un fragmento de la vida de Leduc. A muy poco tiempo de su partida, un grupo de especialistas nos dimos a la tarea de recuperar, cuidar, conservar, catalogar y digitalizar el acervo. Aquellos materiales, que no son inertes, rápidamente comenzaron a hablarnos, a demandar imaginación. Especialmente los que formaban parte de las decenas de carpetas de proyectos del cineasta que no llegaron a materializarse, y que aún dejan ver los intentos de Leduc de retomar sus pasiones una y otra vez en diferentes momentos de su vida, películas y deseos latentes que se resisten a la finitud. ¿Cuándo termina la vida de un proyecto? Un proyecto inacabado es, quizás, un camino abierto a su infinita reactualización desde el presente.

Este libro es la primera visita compartida al acervo del cineasta. Desde una mirada interdisciplinaria, es un esfuerzo por dar un *plus de existencia* a sus proyectos y a él mismo. Las y los artistas, escritores y escritoras que aquí participan, crearon tejidos narrativos que nos invitan a entablar una charla con el propio Paul, quien se mantiene todavía aquí, transitando, de alguna manera, por los materiales del acervo. La publicación es también un llamado a continuar con estas conversaciones, a visitar el mundo de Paul Leduc que queda a la espera de ser siempre prolongado y reencontrado. Las puertas están abiertas.

1 Vinciane Despret, *A la salud de los muertos: relatos de quienes quedan*, Buenos Aires: Cactus, 2021, p. 16.

2 *Ibid*., p. 27.

Cinéma et Liberté

Mr. Paul LEDUC

№ 000299

1965 МОСКВА

КРЕМЛЕВСКИЙ ДВОРЕЦ СЪЕЗДОВ

Пол Ледук

Мексика

D'AMERIC

ABC

UTOPIA

CRATERE

CINEMATHEQ

LEDUC Paul

Cinéaste

TOULOU

Jazz Latino Plaza

FESTIVAL INTERNACIONAL

No.C.I. 8vo

Nombre Paul Lereux

Actividad XXX

PRIMER ENCUENTRO CONTINENTAL DE LA PLURALIDAD

CIUDAD DE MEXICO DDF

NOMBRE: PAUL LEDUC

INSTITUCION:

PUESTO: DIR. DE FILMACION

INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA

DELEGADO

XVII° FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM

CANNES 1964

VALABLE DU 29 AU 14

CARTE PROFESSIONNELLE N° MEXIQUE

PRESSE

№ 100282

Casier N°

Journal : El Dia Revista de la Universidad

M. Paul LEDUC

INSTITUT DES HAUTES ÉT

92, Champs-Ély

SOUS L'EGID

DE L'INDUSTRIE ET DU COMMERCE ET DU

CARTE D

VALABLE POUR

Titulaire : M ons

Nationalité : M

Né le : 11/3/4

Adresse : Mais

Cachet obligatoire de l'I.D.H.E.C.

Signature de l'étudian

NEMATOGRAFIA

LIC. ALEJANDRO ORTEGA SAN VICENTE

36. Internationale FilmFestspiele Berlin

14.-25. Februar 1986

F

LEDUC, PAUL

13.02-27.02.86 Fach 903 ID:+13086

Quinzaine de Festival de Cann

GUEST

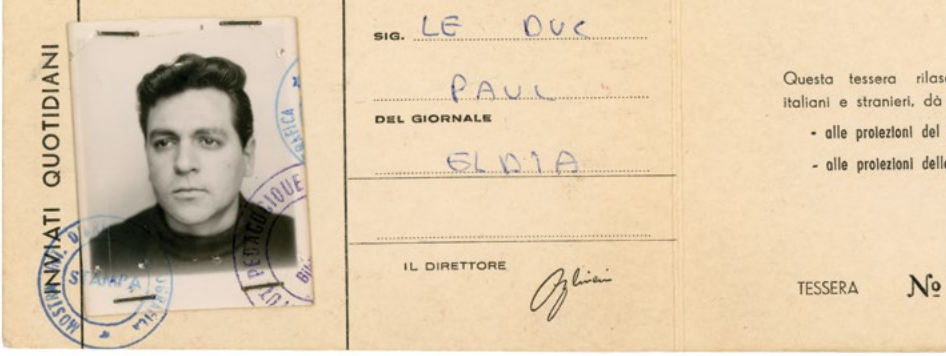
CÁMARA DE DIPUTADOS LX LEGISLATURA

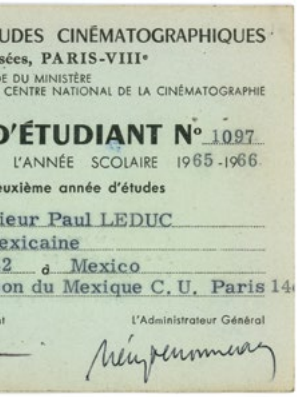
COORDINACIÓN GENERAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL

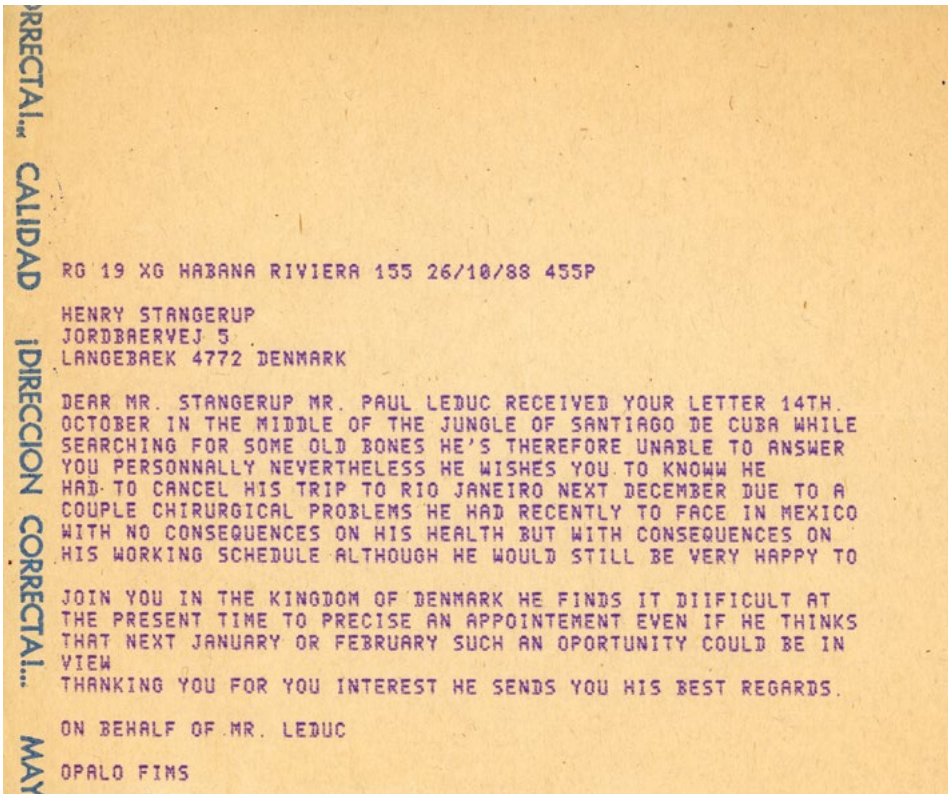
Coordinacion general de Comunicacion Social

PRENSA

PRENSA







Credenciales, identificaciones y acreditaciones diversas del cineasta.

Copia de telegrama de Paul Leduc a Herink Stangerup, en el que le solicita volver a agendar para platicar del proyecto *Lagoa santa*, Hotel Habana Riviera, Cuba, 26 de octubre de 1988.

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Nepomuceno, Eric, 1948- , autor. | Ramos, Anacarsis, autor. | Villanueva Zaldo, Ástrid, autor. | Pardo, Luisa, autor. | Rodríguez, Lázaro Gabino, autor. | Peñalosa Fong, Chantal. | Acosta-Varea, Sofía. | Hernández, Martín. | Millán, Natalia. | Villa Smythe, Hugo, prologuista. | Cruz, Maximiliano, prologuista.

Título: *A la altura de los ojos : una visita al acervo de Paul Leduc* / textos, Eric Nepomuceno, Anacarsis Ramos, Ástrid Villanueva Zaldo, Luisa Pardo y Lázaro Gabino Rodríguez ; arte visual, Chantal Peñalosa Fong, Sofía Acosta-Varea, Martín Hernández y Natalia Millán ; presentación, Hugo Villa Smythe ; prólogo, Maximiliano Cruz.

Otros títulos: Visita al acervo de Paul Leduc.

Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, 2024.

Identificadores: LIBRUNAM 2237559 | ISBN 9786073089913.

Temas: Leduc, Paul, 1942-2020. | Productores y directores de cine -- México.

Clasificación: LCC PN1998.3.L43.A2 2024 | DDC 791.430233092—dc23

Primera edición, 13 de mayo de 2024

D. R. © 2024 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán, 04510, Ciudad de México.

Dirección General de Actividades Cinematográficas
Dirección General de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas
Dirección General de TV UNAM
Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial

ISBN: 978-607-30-8991-3

Todos los materiales reproducidos en este libro pertenecieron al archivo y la colección personal de Paul Leduc, exceptuando los creados específicamente para esta publicación por las autoras y los autores. Los editores de esta publicación tuvieron cuidado en obtener el derecho de reproducir las imágenes.

El Acervo Paul Leduc puede ser consultado en: https://acervoleduc.filmoteca.unam.mx/

El contenido de esta obra es responsabilidad de los autores y no refleja, necesariamente, la posición de la UNAM.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Publicación gratuita. Prohibida su venta.

Impreso y hecho en México

Universidad Nacional Autónoma de México

Leonardo Lomelí Vanegas
Rector

Patricia Dávila Aranda
Secretaria General

Rosa Beltrán Álvarez
Coordinadora de Difusión Cultural

Ángeles Castro
Directora General de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas

Hugo Villa Smythe
Director General de Actividades Cinematográficas

Socorro Venegas
Directora General de Publicaciones y Fomento Editorial

Iván Trujillo
Director General de TV UNAM

Abril Alzaga
Directora Ejecutiva del FICUNAM

Maximiliano Cruz
Director Artístico del FICUNAM

Coordinación editorial
Vania Macias Osorno y Juan Leduc Riley

Asesoría editorial y entrevistas
Valentina Leduc Navarro

Diseño editorial
Andrés García

Asistente editorial
Ana P. Granados

Corrección de textos
Paulina del Collado

Textos
Eric Nepomuceno, Anacarsis Ramos, Ástrid Villanueva Zaldo, Luisa Pardo y Lázaro Gabino Rodríguez

Arte visual
Chantal Peñalosa Fong, Sofía Acosta-Varea, Martín Hernández y Natalia Millán

Reprografía
Cristina Reyes y Héctor Pacheco

Colaboración Acervo Paul Leduc
Yazmín Beltrán, Israel Rodríguez, Elva Peniche y Liliana Luna

Agradecimientos
Michel Lipkes, Felipe Cazals†, Leoncio “Cuco” Villarías†, Luisa Riley, Bertha Navarro, Rebeca Panameño, Ariel García, Rosa Eugenia Baez, Jaime Cruz, Roberto Sosa, Bárbara Enríquez, Ofelia Medina, Jaime López, Cecilia Toussaint, Alfonso Morales, David Baksht, Alberto Cortés, Jorge Sánchez, José “Rolo” Rodríguez, Veronique Godard, Paul y Alexis Grivas, Eugenia Huerta, Rolando Cordera, Fernando Osorio, Mónica Guzmán, Iván Menéndez, Juan Carlos Rulfo, Lorenzo Neri, Mauricio Santos y César Hernández

Fotografías escolares de Paul Leduc en la Academia Hispano-Mexicana con un mapa de Latinoamérica de fondo, Ciudad de México, México, 1948.

A la altura de los ojos: una visita al acervo de Paul Leduc, editado por la Dirección General de Actividades Cinematográficas, la Dirección General de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas, la Dirección General de TV UNAM y la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM, fue impreso en offset el 10 de junio de 2024 en los talleres de XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX, Ciudad de México. En su composición se usaron los tipos Sentient, Recia y DejaVu Sans. Para la impresión de los interiores se usó papel Bond blanco de 120 g; para los forros, cartulina sulfatada de 14 puntos y para el guardapolvo, papel Bond blanco de 120 g. La formación estuvo a cargo de Andrés García. La edición consta de 500 ejemplares y estuvo al cuidado de XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX.

Directora general: Socorro Venegas.

Coordinación editorial: Elsa Botello López.

acervoleduc.filmoteca.unam.mx/

ISBN 978-607-30-8991-3